Tintoretto

VIRGIL MOCANU

Tintoretto

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

Datorat în parte entuziasmului romanticilor, dar și deosebitei șanse critice, destinul modern al creației lui Jacopo Robusti, zis Tintoretto, se integrează în fluxul unui proces obiectiv, specific secolului nostru: dorința justificată de a descoperi, legifera și relansa precursori. Adeseori uitați, interpretați univoc sau considerați uneori prezențe secundare, predecesorii devin brusc niște « cazuri », servind drept argumente conceptuale și iconografice în favoarea unor tendințe ce capătă în acest fel statut de constante spirituale, de atitudini recurente. Ereditatea glorioasă confirmă explicit faptul că marile întrebări ale conștiinței umane străbat epocile, reușind de fiecare dată să se definească printr-o condiție stilistică specifică, racordată la solicitările istoriei.

Cu Tintoretto lucrurile se petrec la fel, deși în cazul său se poate vorbi mai curînd despre o « fructificare » a mesajului operei sale dintr-o perspectivă modernă și poate mai adecvată. Pentru că, aparținînd organic unei structuri de ale cărei sensuri și consecințe sîtem astăzi mai conștienți, artistul se face ecoul timpului său, reușind simultan să transgreseze prin operă limitele și servituțile unei epoci agitate.

Sîntem la începutul secolului al XVI-lea, care găsește Europa în mutație ca o consecință a numeroaselor și profundelor transformări operate pe plan politic, economic și social, resimțite tot mai acut și în domeniul mobil al existenței spirituale. Ne aflăm în momentul culminant al Renașterii mature, noțiune acceptată în sensul acreditat de istoriografia modernă după eliminarea unei prea accentuate aureole romantice și idealiste. Dar, implicit, acest apogeu marchează și începutul unei epoci de tranziție, deschiderea definitivă către o nouă etapă istorică, poate nu la fel de spectaculoasă dar de o importanță cel puțin egală pentu destinele artei și civilizației.

În acest moment Italia se află în fața unui declin politic generalizat, fragmentată de luptele interne și de asaltul marilor puteri cristalizate încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea, Franța și Spania. Dar Tintoretto are șansa de a se naște într-o Veneție liberă și liberală. Această cetate orgolioasă, posedînd concepții politice, economice și civice originale, bucurîndu-se conștient de tot ce putea să-i ofere contactul cu marea, cu bogatul și misteriosul Orient, cultivînd o spiritualitate hibridă, însă cu atît mai productivă, creștină dar nu bigotă, își asumase rolul ultimului apărător al independenței în fața atacurilor străine și ale fanatismului catolic reactivat de Reformă. Instituționalizarea Inchiziției în Italia în anul 1540, deciziile aberantului Conciliu din Trento, acțiunile Contrareformei și ale iezuiților găsesc în venețieni un mediu nefavorabil, poate chiar ostil. Astfel se explică reputația de « cetate a libertății », recunoscută de toți contemporanii și reflectînd o realitate obiectivă. Utilizînd după caz forța, diplomația, banii sau concesiile, Veneția rămîne singura care își menține libertatea, într-o Italie aservită puterilor străine. « Veneția înseamnă libertatea Italiei », scrie Alessandro Borgia. Papa Pius al V-lea exclamă: « Splendoarea și gloria Italiei ! », dogele Tommaso Mocenigo afirmă: « Singura republică, singura parte, singurul colț din Italia rămas liber », iar pentru Gaspare Contarini « . . . nu este astăzi libertate în lume în afara Veneției ». Cel mai înflăcărat apărător și admirator al lui Tintoretto, Pietro Aretino scrie în 1530: « Patrie universală ! Libertate pentru toți ! Adăpost pentru oamenii izgoniți ! » Efuziune patetică, desigur, dar care corespunde situației reale, chiar dacă acceptăm cu prudență noțiunile de libertate și independență.

Simultan, « Serenissima republică » dezvoltă și o viață intelectuală și artistică de reală forță și originalitate, preluînd cu o notă extrem de personală elementele de concepție și limbaj ale « marelui stil renascentist ». Astfel Tintoretto se formează într-un climat deplin structurat, sumă de acumulări succesive și de sinteze cu sens de concluzie. În acel moment pictura venețiană reprezintă deja o totalitate de elemente expresive, cristalizată prin efortul meșterilor locali, încorporînd însă și contribuția celorlalte școli italiene, unele deja epuizate, ca și pe cea a marilor experiențe nordice, în egală măsură

cea flamandă, pe filiera Van Eyck, Petrus Christus, Antonello da Messina, dar și cea germană, desigur Dürer, apoi Schongauer, Altdorfer, Baldung Grien. Implicit, arta venetă conține și o propunere deschisă, adresată din perspectiva procesului evolutiv și solicitînd o rezolvare inedită sau, în orice caz, neepigonică.

Tintoretto este beneficiarul unei moșteniri locale în egală măsură stimulativă și inhibantă, pentru că ea înglobează personalitatea lui Jacopo, Gentile și Giovanni Bellini, pe cea a lui Carpaccio, Mantegna, Antonello da Messina, Giorgione, Bassano și Tițian. Dar destinul său de pictor stă în egală măsură și sub semnul marilor florentini, chiar dacă pentru el toți poartă un singur nume—Michelangelo —, ca și sub cel al scepticismului epocii, provocator al «crizei manieriste». Astăzi, analizată nuanțat și obiectiv, creația lui Tintoretto ni se relevă ca o sinteză originală și omogenă, în limitele căreia se dizolvă cele trei premise conceptuale și stilistice. Dar elementul determinant, marcînd esența demersului creator este cel al personalității sale unice și puternice.

Acceptînd că Tintoretto s-a născut în 1518, la sfîrșitul lunii septembrie sau la începutul lui octombrie (1), vom constata că ne aflăm în fața unei biografii albe, cel puțin pînă în anul 1539, cînd un act de atestare menționează existența lui *Mistro Giacomo depintor*, domiciliat în piața San Cassiano din Veneția. Pornind de la acest document se va naște legenda celor zece zile petrecute ca elev în atelierul lui Tițian avansată de biograful artistului, Ridolfi, cu prudență: . . . *se spune că* . . . , preluată apoi cu vădit entuziasm de către toți biografii; pînă de curînd Romantică în esența sa, informația dorea să acrediteze un Tițian gelos pe elevul său genial și un Tintoretto voluntar, mîndru și conștient de valoarea sa, clișeu acceptat tocmai pentru senzaționalul lui. Pus sub semnul întrebării de către critica actuală, episodul este totuși preluat chiar de către un cunoscător avizat ca Giuseppe De Logu, pentru că el ar putea justifica o altă legendă, menită să explice sursele artei lui Tintoretto sau, în orice caz, particularitatea stilului său. Ea se datorează tot lui Ridolfi care afirmă că pe peretele atelierului său artistul scrisese o deviză unică: *Desenul lui Michelangelo, culoarea lui Tițian.*

Iată-ne, deci, în fața unei formulări care încearcă să explice lucrurile, simplificîndu-le, propunînd simultan două premise teoretice diferite. În primul rînd, creația lui Tintoretto capătă o explicație acceptabilă prin contaminarea cu cea a două personalități omologate. Să nu uităm că Michelangelo este titanul care domină epoca prin forța expresivă și pasiunea dezlănțuită, iar opera sa, continuînd marele stil clasic, provoacă apariția imitatorilor. Tițian reprezintă prin excelență dimensiunea venețiană, culoarea deci, introduce «maniera largă» și are o reputație impresionantă: Conte Palatin al sfîntului Imperiu roman de națiune germană, Pictorul lui Francisc I al Franței, al lui Carol Quintul, Filip al II-lea și al papei Paul al III-lea. Cei doi reprezintă culmea idealului Renașterii tîrzii, dincolo de originalitatea altor artiști —după 1520 ne aflăm în plină ascendență a manierismului toscan și roman—sau de reputația lui Rafael. În acest fel opera lui Tintoretto, originală, și pentru unii chiar paradoxală, capătă o explicație stilistică și o acoperire infailibilă. Orice epigon ar fi fost fericit cu reflexul gloriei celor doi titani. Tintoretto nu este și nu poate fi, pentru că el aparține tipului uman care nu acceptă subordonarea, conștient, cu lucid orgoliu de propria valoare. La rîndul său el este un creator de stil, dorește și reușește să demonstreze acest lucru, fără a nega precedentele sau a-i denigra pe înaintași. În această legendă trebuie să vedem șansa lui Tintoretto de a se fi născut într-o epocă de scepticism, afirmînd un ideal uman generos și activ care îl va impune, dar și neșansa de a fi considerat un epigon admis într-o ierarhie de excepție doar prin simplă similitudine. Astăzi, însă, nimeni nu mai poate accepta această prejudecată inoperantă, pentru că studierea operei celor trei, criteriile estetice, semantice și stilistice impun o altă realitate. Dealtfel, nici contemporanii nu îl considerau pe Tintoretto un epigon. Ar fi fost și greu, cînd opera sa provocase atîtea pasiuni, dispute și opoziții, acumulînd cele mai contradictorii opinii. Dar absolut toți, adepți sau adversari, mărturisesc reala fascinație exercitată de opera sa, astfel încît chiar și Vasari, eclectic solemn și fastidios, considerînd că opera lui Tintoretto s-ar datora mai curînd întîmplării și rapidității execuției decît aplicării corecte a legilor clasice, va recunoaște că artistul este *il piu terribile cervello de la pittura.*

În realitate formula lui Tintoretto nu este, cel puțin într-o primă fază a creației, prea departe de exemplul celor doi precursori. Studiile moderne efectuate asupra operei sale, în special asupra desenelor și schițelor pregătitoare—puține dar semnificative—au descifrat influențele exercitate de Michelangelo și Tițian asupra tînărului în formare. Desenele păstrate atestă frecventarea modelului michelangiolesc sau, poate, chiar un

contact direct cu opera florentinului, în timpul unei probabile călătorii la Roma în jurul anilor 1545—1546, ipoteză avansată de N. Pevsner și Pallucchini, dar respinsă de H. Tietze. Se admite, deasemeni, posibilitatea lucrului după cópii, în special după cele executate de Daniele da Volterra prin 1557. Pallucchini demonstrează însă că desenele lui Tintoretto sînt anterioare acestor calcuri și presupune frecventarea operelor originale sau, ipoteză și mai atractivă, a modelelor antice. Dealtfel reputația de bun desenator îl însoțește pe artist încă din tinerețe. Borghini afirma că Tintoretto desena . . . *tutte le cose buone de Venezia*, dar și sculpturile marilor florentini sau ale prietenului său, Jacopo Sansovino, iar Ridolfi consemnează o declarație semnificativă potrivit căreia marele artist considera că *nu poți deveni pictor fără a-ți istovi mîna desenînd în fiecare zi*. Tintoretto este singurul venețian care introdusese în atelierul său studiul obligatoriu al desenului, convins de necesitatea lui organică în economia structurii picturale. Iată cum concepțiile sale, chiar și cele formative, se întîlnesc în acest punct cu cele ale lui Michelangelo, chiar dacă viziunea sa rămîne una pur picturală.

În ceea ce privește participarea « formulei Tițian » la sinteza Tintoretto, ideea trebuie acceptată dintr-o perspectivă critică, în sensul propus de opera de maturitate. Dacă Ridolfi lansase o legendă atractivă, Borghini o infirma, declarînd că Tintoretto studia culoarea după natură, deși admite și posibilitatea lucrului după pînzele lui Tițian. Știm că Tintoretto și-a procurat schițe aparținînd maestrului după moartea acestuia, dar aceasta se întîmplă după 1576, dată la care el era deja o personalitate cu autoritate, cu un stil original deplin constituit. Similitudinile existente se datoresc, după opinia noastră, șansei de a fi fost amîndoi venețieni, deci artiști ai culorii și atmosferei, iar într-o primă fază, deci pînă în jurul anului 1545, Tintoretto este legat de tradiția locală. Or, pentru cei mai mulți, Veneția înseamna în pictură—și mai înseamnă încă—doar Tițian. În acest fel s-a instalat și menținut mult timp prejudecata, potrivit căreia Tintoretto ar fi fost emanația directă a spiritului și manierei lui Tițian, un elev talentat dar nimic mai mult. Aserțiunea se dovedește astăzi inoperantă, justificînd entuziasmul pentru arta marelui maestru venețian, dar nedreptățindu-l — fără nici un temei — pe mai tînărul său coleg. Poate ar trebui să afirmăm și noi, în acest caz, la fel ca Zabeo: *Tintoretto nu a fost elevul nimănui*, simplificînd problema influențelor pentru a rămîne obiectivi.

Dealtfel ideea contribuției celor doi titani la formarea stilului lui Tintoretto are și implicații teoretice, ca o posibilă conciliere a două teorii ale artei, opuse în acel moment. Încercarea nu este inedită în contextul epocii, deoarece Paolo Pino publicase în 1548 un « Dialogo della pittura » ce urmărea în esență aceeași finalitate. Se intuia astfel, dintr-o perspectivă empirică dar corectă, diferența dintre două atitudini aparent antinomice, care pot fi definite prin termenii de *sculptural* și *pictural*. Iată, deci, că deviza *Desenul lui Michelangelo*, *culoarea lui Tițian* ocupa un loc precis în intenția lui Ridolfi, dar și în creația lui Tintoretto, adevăr ce poate explica, fie și parțial, procesul formării unui limbaj pictural de o inegalabilă originalitate.

Acestor factori exteriori li se adaugă încă un factor, determinant prin implicațiile conceptuale și stilistice: afirmarea manierismului. *Francesco Mazzola din Parma, zis « Il Parmigianino » s-a așezat în anul 1523 în fața unei oglinzi convexe și a pictat un portret uluitor.* (2) Sîntem martorii primei afirmări explicite a formulei manieriste în toată complexitatea ei, așa cum avea să marcheze secolul al XVI-lea, cît și unele direcții din gîndirea artistică europeană, pînă în epoca modernă.

În acel moment — urmînd un proces obiectiv de contaminare dar și dialectica transformărilor operate în concepțiile epocii — în pictura venețiană, cu precădere la Tintoretto, apar elemente de gîndire și procedee manieriste. Desigur, comparată cu expresiile manieriste « exemplare », opera lui Tintoretto nu constituie o paradigmă, deși Hocke îl consideră a fi cel mai mare pictor manierist, alături de elevul său de geniu, El Greco. Dar raportul calitativ se inversează atunci cînd analiza se deplasează în planul valorilor intrinseci, autonome. Desigur, Pontormo, Rosso Fiorentino, Parmigianino, Giulio Romano sînt mai « manieriști » sub aspectul manipulării unor teme, construcții mentale, procedee, sigle sau « concette ». Dar Tintoretto deține un primat pe care i-l asigură forța personalității sale, imposibil de aliniat unei tendințe anume, pentru că refuză comoditatea rețetei sau servituțile inerente utilizării unui model omologat. Ceea ce nu înseamnă că, în anii 1545—1550 influențele manierismului nu vor contribui, dizolvate în sinteza proprie artei sale, la definirea unui stil specific și unitar.

Efectele acestei interferențe de influențe, tentații și afirmări ale propriei personalități se conturează încă din anii tinereții, perioadă în care Tintoretto este un personaj

vesel, plin de viață. Vasari ni-l descrie ca pe un mare amator de muzică și interpret, pasiune ce coincide cu gustul epocii pentru spectacol, pentru evaziunea în muzică și teatru, și care se va reflecta în cîteva piese tratînd alegorii muzicale. Alături de un *Concert*, mult timp atribuit lui Giorgione, confuzie firească dealtfel, trebuie să remarcăm un tablou intitulat *Rivalitatea dintre muze și pieride* (3), ambele pretexte pentru strălucitoare etalări de nuduri, costume, instrumente muzicale și simboluri, totul plasat în peisaje destul de convenționale. Sub raport pictural lucrările atestă o contaminare cu «maniera largă» inaugurată de Tițian și cu stilul denumit eufemistic drept «clasicism modificat», de fapt o consecință a începutului crizei spirituale ce marca apusul Renașterii.

Perioada anilor 1540—1548 este o etapă fertilă mai ales sub raportul acumulărilor și decantărilor, propunînd premisele originalității chiar dacă descoperim și inevitabile formule convenționale. Ea conturează și principalele preocupări tematice ale viitoarei creații, axate pe mitologie și legende biblice. Subiectele religioase, desigur solicitate de comanditari, nu excelează încă prin originalitate sau varietate, ele aparțin unui repertoriu clasic, frecventat de toți artiștii, și trebuie acceptate de noi ca niște exerciții necesare pentru definirea propriei ecuații. Astfel, la cererea diverșilor amatori, Tintoretto execută, doar între anii 1537—1541, o serie de 11 pînze avînd ca temă «Sfînta familie», gen mult solicitat, atașat tradiției scenelor denumite și «Sacra conversazione».

Treptat, însă, artistul începe să fie marcat de transformările, destul de rapide, la care asistă și care deplasează valori ce păreau imuabile către orizonturi confuze, incerte, agravate de evoluția evenimentelor istorice. Decepționismul pare să marcheze deja personalitatea artistului, iar orientarea către subiecte dramatice, implicînd însăși condiția umană în datele ei de esență, subliniază acest proces ireversibil. Asistăm la o transformare ale cărei consecințe depășesc limitele unei simple contaminări stilistice. Explicația ar putea fi căutată în acea controversată călătorie la Roma din 1545—1546, prilej pentru un contact cu ideile epocii, dar și cu opera lui Michelangelo. La acea dată *Judecata de apoi* încetase de a mai fi un prilej de stupoare sau scandal eclesiastic. Ea se instituise ca un fapt de conștiință ale cărui semnificații depășeau interesul provocat de o pictură necanonică și insolită. În aprilie 1541 Aretino îi scrie lui Michelangelo: *Am văzut în Judecata de apoi o reprezentare a spaimei și, înțelegînd că ați trăit-o, ochii mi s-au umplut de lacrimi.* Un punct de vedere surprinzător de modern, intuind esența mesajului, comparabil cu acela exprimat de Stendhal peste trei secole: *Michelangelo copleșește închipuirea sub povara nenorocirii, nu ne mai rămîne putere pentru a avea curaj, nenorocirea a cuprins tot sufletul.* Or acest suflet cuprins de spaimă și nenorocire este spiritul unei civilizații aflate în situație limită, avînd conștiința difuză a crizei epocii. Mesajul uman al frescei lui Michelangelo, starea de tensiune și dramatismul celei mai explicite parabole existențiale pictate pînă atunci contaminează concepțiile și maniera lui Tintoretto.

Probabil că lucrarea cea mai semnificativă sub acest raport este *Cina cea de taină* pictată în 1546 pentru biserica San Marcuola. Datarea acestei piese ce inaugura un ciclu al *Cinelor* desfășurat de-a lungul întregii creații a venețianului este certă, datorită inscripției de pe taburetul aflat în centrul scenei: MDXXXX/VII/ A DI XXVII/ AGOSTO/ IN TENPO/ DE MISER/ ISE/ PO MORANDE/ LO ET/ CONPAGNI, deci: 1547, în ziua de 27 august, în timpul lui *messer* Isepo Morandelo și a tovarășilor săi. Pe o schemă compozițională tradițională, purtînd amintirea modelului bizantin, desfășurată pe un plan paralel cu privitorul, artistul grefează o nouă expresivitate, plină de tensiunea revelației, utilizînd într-un sens nou și semnificativ datele realismului practicat pînă atunci. Dacă particularitatea portretelor se justifică prin tradiția Renașterii, calitatea luminii, eclerajul, dinamica gesturilor și a compoziției, poate încă timide, logica anatomică ineditâ, amestec de forță și grație manieristă, ne atrag atenția asupra unei certe originalități. Drama omului se consumă prin aglomerarea atitudinilor în jurul personajului central, generînd un nou univers afectiv. Evenimentul ni se pare de un interes particular prin consecințele sale ulterioare, iar *Miracolul sclavului*, pictat pentru «Scuola Grande di San Marco» (4) vine să confirme instalarea unei tensiuni interioare exacerbate, cu toate că lecția colorismului venețian și cea a desenului florentin domină încă, estompînd insolitul formulei. Etalare de studii anatomice și racursiuri, tabloul conotează elemente luministice și cromatice de un dramatism teatral atent regizat, justificînd elogiile aduse de Paolo Pino, Andrea Calmo și Aretino. Acest tablou îl va impune pe Tintoretto atenției publicului, cu toate că, după Ridolfi și Boschini, au existat puternice opoziții la acceptarea tabloului de către confrerie. Scena reprezintă unul dintre miracolele postume ale sfîntului Marcu și anume momentul în care el salvează de la tortură un sclav pedepsit pentru

că făcuse un pelerinaj la moaştele aflate în Veneţia. Mişcarea tumultoasă, intervenţia *deus ex machina* a sfîntului, compoziţia concepută pe opoziţia diagonalelor, totul conferă dinamism şi tensiune emoţională scenei. Ne aflăm în faţa unei propuneri surprinzătoare pentru habitudinile vizuale ale veneţienilor, o nouă formulă picturală vine să modifice viziunea spaţială şi luministică, postulată printr-o îndelungată şi consecventă practică. Efectele scenografice spectaculoase îşi găsesc explicaţia în gustul epocii pentru teatru, pentru lumea văzută ca scenă, modalitate de a evada din realitate, după observaţia lui Arnold Hauser, dar şi în pasiunea artistului pentru spectacol. Contemporanii săi, printre ei Ridolfi în « Le maraviglie dell'arte », vorbesc despre minuţioasele « montări » realizate de Tintoretto cu ajutorul unor figurine de ceară îmbrăcate şi plasate în decoruri de carton, luminate din cele mai surprinzătoare unghiuri, de lumînări sau făclii, precursoare ale manechinelor suprarealiste sau metafizice agăţate de tavan pentru a permite studierea anamorfozelor şi jocul umbrelor. Procedeul manierist al regiei de lumină, al surselor multiple cu funcţie scenică începe să se impună în Veneţia prin Tintoretto. Perspectiva renascentistă se accelerează şi se comprimă după formule în compunerea cărora ar trebui căutate toate tentaţiile acestui secol bizar, tensionat între descoperirea noilor universuri şi refuzul realităţii logice.

Spirit al secolului său, Tintoretto este beneficiarul unei situaţii inedite şi al unor soluţii adeseori derutante. Fără îndoială, el cunoaşte tratatul fantast, halucinant chiar, al călugărului veneţian Francesco Colonna, intitulat atît de sugestiv, « Hypnerotomachia Poliphili », propunere arhitecturală compulsată, fantastică, irealizabilă dar atrăgătoare. Deasemeni, contemporan fiind cu Sebastiano Serlio din Bologna, un alt teoretician al arhitecturii, nu se poate să nu fi studiat, fie doar din pură curiozitate profesională, volumele ce compun « Il libro d'architettura », după cum nu se poate să nu fi cunoscut studiile şi proiectele lui Palladio, constructorul bisericii « San Giorgio Maggiore », pentru care Tintoretto avea să picteze una dintre cele mai fantastice şi impresionante *Cine* din istoria artei. Apoi, prieten şi portretist al celebrului Jacopo Sansovino, el va reproduce în tablourile sale elemente sau chiar ansambluri întregi din opera celui mai interesant arhitect veneţian. De aceea între lecţia de perspectivă renascentistă dintr-un tablou ca *Spălarea picioarelor* şi scenografia abreviată din *Miracolul sclavului* există o diferenţă de atitudine ce separă două idealuri estetice, două epoci cu idealurile lor, şi nu doar un simplu antagonism al punctelor de fugă.

Distanţaţi astăzi de tot ceea ce a constituit pasiune, succes sau eşec în acel secol al tensiunilor şi contradicţiilor, putem judeca, spectatori obiectivi şi totuşi implicaţi afectiv în drama veneţianului, valoarea şi semnificaţia mutaţiei operate în concepţia lui Tintoretto. Contextul istoric face din opera lui punctul de confluenţă a celor mai caracteristice presiuni exercitate de o nouă perspectivă umană şi artistică asupra idealurilor prorenascentiste pe care el le încorporează în sinteza finală fără a le anula în esenţa lor profundă. Poate mai puţin atent la faptul de cultură dar definitiv implicat în certitudinile şi îndoielile unui nou univers plastic, artistul se autodefineşte cu o frenetică sete de pictură. Asistăm la o permanentă şi tenace competiţie cu limitele condiţiei umane, ecoul ei străbătînd în acel « fa presto » datorită căruia, astăzi ca şi acum patru secole, Tintoretto provoacă uimirea. Deplasîndu-se cu siguranţă şi originalitate într-o lume proteică de teme şi subiecte comandate, el îşi îndeplineşte destinul, atent doar la ceea ce pentru el — şi prin el pentru toată arta europeană — constituie o ineluctabilă necesitate obiectivă. Pictînd cu egal talent senzuale scene mitologice sau drame religioase, portrete sau ample compoziţii, stăpînit de ceea ce Zanetti numea *entuziasm furios*, Tintoretto îşi făureşte propriul paradox. Căci, socotit de cei mai mulţi drept un pictor mistic, el proclamă în realitate cele mai profunde şi autentice concepţii profane despre om şi univers.

Utilizînd un procedeu formulat explicit de critica modernă dar conţinut deja în opera artiştilor renascentişti, vom separa în chip firesc subiectul literar de conţinutul real propus prin intermediul metaforei, simbolului şi alegoriei. Avem astfel revelaţia unui Tintoretto care amplifică, într-un nou climat filozofic şi cu alte mijloace formative, lecţia titanismului michelangiolesc şi pe cea a veneţianismului senzual, panteist şi păgîn. Desigur, subiectul religios nu poate fi evitat în anii declanşării luptei dintre catolicism şi Reformă. Tintoretto îl transformă însă într-un pretext, la fel de bun ca oricare altul, pentru mari înscenări dramatice, încărcate de tensiune spirituală şi de un patetic mesaj existenţial. Legenda biblică sau hagiografică, adeseori confuză şi complicată, îşi simplifică sensurile prin raportarea la conţinutul omenesc disimulat în spatele discursului canonic.

Dar iată că biografia artistului se interferează încă o dată cu evenimentul istoric. Universul artei sale, concepția și maniera se definesc în anii lungului și indecisului Conciliu din Trento, ale cărui consecințe vor marca spiritualitatea dar și istoria Europei. Există încă tendința, susținută prin raportarea la un anumit repertoriu anecdotic, unilaterală și inoperantă, de a face din Tintoretto un artist al Contrareformei. Soluția simplifică aspecte ale căror implicații presupun o analiză nuanțată și obiectivă, propunînd în locul realităților de structură și conținut o simplă formulă tranșantă și comodă. Desigur, Tintoretto nu fusese și nu putea fi un ateu. Dar în anii disputelor religioase cu finalitate ideologică și pragmatică el, ca dealtfel toată spiritualitatea venețiană, nu manifestă nici interes și nici permeabilitate față de excesul de zel al catolicismului dogmatic. Iar simpla raportare a operei sale la principiile tridentine se soldează cu un rezultat simptomatic. Ea nu conține și nu afirmă acele teme sau idei recomandate de Conciliu, oficializate într-un repertoriu canonic retoric, solicitat și supralicitat ulterior pînă la exces. Mai avizat, dar și mai tranșant, Giuseppe de Logu afirmă: *In Veneția, drama Contrareformei are două nume*: *Veronese și Sarpi*, subliniind cu argumente iconografice și teoretice acest adevăr.

Surprinzător pentru contemporanii săi și chiar iconoclast, realismul personajelor pictate de Tintoretto generează o reacție nu totdeauna favorabilă, fenomen explicabil dacă ne gîndim la idealul de senină eleganță promovat pînă atunci. Confuze încă, dar mai ales neacceptate, noțiunile de *meraviglia* și *stupore*, atît de dragi spiritelor manieriste, provoacă o prudentă reținere. Asimilat și reluat ca o formulă, vitalismul conținut al operei venețianului va fi apoi invocat și utilizat ca argument stilistic în arta barocă, deși diferențele de concepție demonstrează funcționarea unui simplu fenomen de preluare mecanică și hipertrofică a procedeelor superficiale. În realitate, relansînd de pe alte poziții filozofice și estetice orgoliosul postulat antic, îmbrățișat de Renaștere: *Omul este măsura tuturor lucrurilor și centrul universului*, Tintoretto contribuie și el la instaurarea unei noi perspective ontologice, în consonanță cu tentațiile și concepțiile secolului său. Ar fi aceasta o cauză — desigur nu unica — pentru care în arta sa vom găsi mai curînd întrebări decît răspunsuri, aspirații și nu concluzii, neliniștea premoniției dar și speranța salvării condiției umane.

Anii ce separă prima *Cină* și *Miracolul sclavului* de copleșitorul ciclu pictural de la « Scuola di San Rocco » (deci perioada 1547—1564) sînt anii cei mai semnificativi pentru modul în care se structurează arta lui Tintoretto în datele sale fundamentale. Creația sa ulterioară, în toată complexitatea ei dramatică se regăsește *in nuce* în gradația tensională conținută de surprinzătoarele exerciții executate pe suportul celor trei mari teme din a căror confluență se constituie universul său pictural. Tema profană, pretutindeni prezentă ca o dominantă, cea mitologică, utilizată pentru valențele sale simbolice și, desigur tema religioasă, axată pe principalele cicluri ale Vechiului și Noului Testament, se subordonează unei concepții unice, dominată de umanism, conținînd o nouă semnificație, o nouă perspectivă existențială, diferită în esență de cea acceptată cîndva.

Fără a forța logica realității picturale vom descifra în creația lui Tintoretto existența a două maniere distincte, nu antinomice și nici de neconciliat, aplicate premeditat la două categorii de subiecte, într-un fel compensatorii, dar oricum diferite.

Constituit cîndva ca un cod poetic necesar în explicarea unei cosmogonii convertite în epos legendar, universul mitologiei furnizează alegorii sau simboluri acceptate, dar și pretexte pentru aluzii livrești, implicînd eleganța formală și senzualismul propriu artei venețiene, prelungind pe un alt plan idealul frumuseții fizice. Subiectele Vechiului Testament ce relatează anecdote domestice, adeseori licențioase și insignifiante sub raportul implicațiilor ontologice, sînt asimilate celor mitologice în virtutea similitudinii condiției lor apocrife și transcedentale, fiind tratate în aceeași manieră picturală.

Acreditate ca evenimente reale sau posibile, ciclurile Noului Testament și legendele hagiografice, la care se adaugă și acele capitole din Vechiul Testament conținînd premoniția revelației și a sacrificiului constituie o a doua categorie, cu o stilistică distinctă, particulară. Subiectele propun scenarii cu protagoniști avînd o identitate adeseori atestată documentar și nu mituri antropomorfizate. Dramatismul marchează compozițiile, reflectînd nu numai o nouă concepție despre condiția umană, așa cum se conturează ea în secolul manierismului și al evaziunii ci și impetuoasa aspirație către depășirea ei. De aici și acea tensiune spirituală, adeseori exacerbată, realismul și patetismul personajelor, retorica atitudinilor-simbol ce caracterizează cea de a doua manieră, definitiv instalată după 1560.

Reluînd ideea posibilelor influențe suferite de artist în anii formării sale vom remarca existența unei soluții de conciliere între renascentismul venețian definit de Tițian și vitalismul pasional al picturii lui Michelangelo. Cele două planuri se interferează după o logică sever picturală, refuzînd cu luciditate hibrisul sau ambiguitatea stilistică, propunînd o expresivitate unică și unitară, elocventă și originală.

Pictate aproximativ în aceeași perioadă, probabil între 1550 și 1560, cîteva pînze alese de noi ca argument iconografic minim susțin sensul ideii pe care o avansam relativ la duplicitatea stilistică.

Iată, apariția miraculoasă, *deus ex machina*, din tabloul *Sfîntul Augustin vindecîndu-i pe infirmi* (5) sugerează o tensiune spirituală exprimată timid dar deja conținută. Realismul reprezentărilor umane, elocvența atitudinilor și simbolismul lor adeseori retoric, dinamica diagonalelor compoziționale și energia spirituală disimulată sub patetismul gesturilor ne plasează într-o zonă a dramatismului cu implicații existențiale. Amintirea lecției lui Michelangelo marchează structura anatomică, dar turgescența maselor musculare este mult temperată de interpretarea manieristă a siluetelor alungite în intenția sublinierii calității spirituale a scenei. Manieristă este și compoziția, utilizînd perspectiva accelerată prin introducerea planurilor culisante și a fundalului de arhitectură, imaterial parcă, după o formulă scenografică voluptos practicată de secolul XVI. Eclerajul atent regizat este și el manierist, instalînd o atmosferă ireală, de anxietate. Planul existenței materiale este categoric separat de cel al revelației spirituale și prin grandilocvența gestului direcționar, dar și prin utilizarea unui artificiu pictural. Descoperim în această lucrare amintiri ale desenului toscan în prelucrarea lui manieristă, dar și ale coloritului venețian, tratat după soluția « manierei largi », dar sensul expresivității generale este inedit, apropiat nouă, iar figurile ectoplasmatice din fundal, prezențe antropomorfe fulgurante se desprind, parcă, din morfologia suprarealismului de secol XX.

Totala implicare umană în esența gestului pictural și-a pus deja amprenta pe creația lui Tintoretto, acumulările succesive se cristalizează într-o concepție unitară și definitorie. Și dacă ar trebui să definim factorul comun al acestei atitudini cu profunde motivări existențiale, am fi tentați să-l numim „obsesia revelației".

Suportul spiritual și șansa condiției umane rezidă în această revelație cu valoare ontologică, în posibilitatea cunoașterii și înțelegerii ce pot conduce la depășirea stadiului de îndoială, neliniște, resemnare sau suferință. Miracolul în sine, ireal și fascinant, rămîne pentru artist un eveniment exterior, o anecdotă servind ca pretext pentru înscenări spectaculoase și simbolice. Importantă, în acest caz, este esența relațiilor conflictuale ce se stabilesc între principiile implicate. Se conturează, astfel, un sistem axiologic constituit pe datele unui nou umanism, mai sincer și mai realist decît cel promovat pînă atunci de Renaștere, pentru că face loc îndoielii creatoare, generată de experiența unui profund sondaj psihologic. Pornind de la această premisă, surprinzător de modernă, Tintoretto o va dezvolta, prin întreaga sa operă de maturitate, adevărat *credo* artistic și omenesc. Asumîndu-și o copleșitoare responsabilitate conceptuală și picturală artistul se consideră implicat definitiv și total în propria creație și de aceea se include, adeseori ca spectator inițiat, în emblematica tabloului, mai curînd pentru a sublinia explicit sensul real al mesajului decît dintr-un frivol orgoliu profesional.

Aceeași obsesie a revelației transformă episodul *Prezentării Fecioarei la templu* într-un spectaculos mister încărcat de aluzii și de o picturalitate ce mărește efectul de *stupore*. În 1568 Vasari vede lucrarea acolo unde se află și astăzi, în biserica « Santa Maria dell'Orto », notînd cu entuziasm: . . . *operă desăvîrșită și pictura cea mai bine executată și mai tulburătoare din cîte există în acel loc*. Aprecierile florentinului ne apar și astăzi justificate, oricît am suspecta deosebita șansă critică de care s-a bucurat lucrarea de-a lungul secolelor. Spectaculosul și ingeniozitatea marchează un subiect tratat și de alți pictori venețieni — Cima da Conegliano și Tițian — aducînd un accent dramatic insolit, legat de spiritualitatea secolului manierist. Opoziția diagonalelor compoziționale și regimul luministic tind către izolarea unui personaj unic, cheia întregii montări: micuța Maria care, ignorînd încă implicațiile tragice ale destinului său uman, trăiește fascinată solemnitatea momentului. Martori neinițiați ai acestui mister cu valoare ontologică, participanții nu prezintă relief anecdotic sau pictural, cu excepția personajului biblic impostat la capătul scării și a femeii din prim-plan. Gestul acesteia, retoric și elocvent ne dezvăluie sensul scenei și pe protagonistul ei. El revine mereu de-a lungul creației artistului, în ipostaze variate dar conținînd aceeași impetuoasă direcționare afectivă, siglă picturală ce ne îndreptățește să vorbim despre un « gest Tintoretto ». Atenția privitorului este astfel cap-

tată și antrenată în sensul intențiilor artistului, mesajul se decodifică relevîndu-ne un alt univers, nu antinomic dar diferit în esență de cel imediat vizual. Regia luministică, neobișnuită în raport cu tradiția sursei unice și unificatoare operează dintr-o perspectivă pe care, conștienți de relativitatea formulării și de pericolele inerente, am putea-o numi «pre-cinematografică», punînd accente sau estompînd, anulînd clasicul relief egal, propriu Renașterii. Sîntem în plin univers manierist, amestec ambiguu de legendă, enigmă, ireal și *meraviglia*. Siluetele se integrează noului canon, se alungesc, aspirînd la imponderabilul condiției spirituale superioare, apar structuri cu sensuri noi: asistăm la instalarea unei realități picturale inedite. Brusc, între silueta Mariei, fragilă dar autoritară pentru că reprezintă un principiu, și cea a marelui preot, apariție misterioasă și impunătoare, se interpune silueta unui obelisc. Pe el se citesc ieroglifele unui mesaj criptic, probabil imaginar, dar care ne proietează în spațiul oriental al legendelor biblice. Mitul capătă consistență, evenimentul apocrif devine istorie. Reper convențional pentru localizarea acțiunii, aluzie livrescă, simplă siglă preluată prin contaminare, acest obelisc impune certitudinea unui Tintoretto intelectual, asimilînd nu numai procedeele manieriste ci și spiritul generator. El utilizează acest motiv și în *Spălarea picioarelor* de la «Prado», iar mai tîrziu în *Răstignirea* de la «Scuola di San Rocco». Relația stabilită între prezența obeliscului și ciclul cristologic pare să confirme funcția de reper geografic, funcționînd după un procedeu asociativ simplu și eficient: obelisc=orient antic.

Dar, iată, un alt element arhitectonic investit cu funcții simbolice vine să separe tranșant planurile acțiunii și să sublinieze intenția aluzivă a imaginii: *scara*. Ea se instituie ca o siglă ce va reveni constant în opera lui Tintoretto, marcînd diferența dintre planul concret și cel ideal, dintre existența materială a personajelor și aspirația lor către o altă calitate spirituală. Datorită lui Tintoretto acest artificiu pictural, utilizat mai ales pentru spectaculosul său, își redimensionează funcțiile, acumulează altele noi, devenind metaforă generatoare de asociații mentale și de sugestii emoționale. Șirul de trepte formează o spirală ascensională, vertij sugerînd o energie spațială adiacentă elanului spiritual căruia i se supune protagonista. Constatînd noutatea soluțiilor, mai ales acel joc de clar-neclar, procedeu legiferat de impresioniști trei secole mai tîrziu prin contaminare cu artificiile fotografiei, Wölfflin afirmă că această lucrare validează originalitatea regiei cu finalitate simbolică inaugurată de Tintoretto. Astfel ea devine manifestul și prototipul unei concepții noi, surprinzătoare, modernă prin relația dramaturgică stabilită și prin sensul spațiului plastic postulat.

Mutația de esență produsă în discursul pictural al artistului către zona tensiunilor spirituale exacerbate marchează cu o nouă și intensă expresivitate *Coborîrea de pe cruce*, punct de plecare pentru o decisă detașare de tot ceea ce formase fondul tradițional al picturii secolului XVI. Apelînd încă o dată la autoritatea lui Wölfflin vom admite alături de el că avem în față una dintre cele mai expresive opere semnate de Tintoretto. Tragismul scenei, sensul ei profund uman ni se relevă printr-o nouă picturalitate, lipsită de ambiguitatea și retorismul rece, lucid elaborat, al unor exemplare manieriste celebre, aparținînd lui Pontormo sau Rosso Fiorentino, dar cu atît mai originală în umanitatea ei intrinsecă. O dinamică orientare a liniilor de forță în adîncimea spațiului, după două diagonale reprezentate de corpul lui Christos și de cel al Mariei direcționează întreaga scenă, iar ingeniozitatea eclerajului atent regizat amplifică un climat afectiv de mare tragism. Ne găsim în fața unei scene eliberate de sensurile ei tradiționale și transformată într-o afirmație explicită, reflectînd concepțiile artistului, poate nu atee dar în orice caz nici mistice. Figura celui coborît de pe cruce se dizolvă în umbra simbolică a morții, instalînd sentimentul participării la un mister în care doar materia, corpul puternic încă în perisabilitatea lui, este supusă dispariției. Un accent de lumină, efect pictural dar și simbolic, impune al doilea centru afectiv și plastic al scenei. Maria nu mai este copila senină și sigură de sine din *Prezentare*, ea trăiește momentul ultimei tragedii, durerea ei este profund omenească și nu mai lasă loc altor sentimente. Paroxistice în expresivitatea lor, atitudinile personajelor ne relevă o perspectivă existențială extrem de modernă, reluată de arta barocă și relansată de romantism. Jocul de clarobscur, desenul viguros subliniat printr-o manipulare a materiei colorate ce atinge fulguranța accentelor rapide, atenția acordată detaliului semnificativ, totul contribuie la transformarea unui subiect de rutină într-o parabolă explicită. Canonul clasic este înlăturat de elanul expresivității. Idealul celor aproape două secole de certitudine și echilibru se convertește în interogație și neliniște, dimensiuni preluate apoi de pictura europeană aflată în plină confruntare cu destinul ei uman și estetic.

Coerența și pasiunea discursului pictural inițiat în jurul anilor 1550—1560 și transformat, treptat, în stil unic și de neconfundat suportă încă pe teritoriul său prezența unor strălucitoare exerciții în buna tradiție venețiană, contaminate și de contactul cu spectaculoasele artificii manieriste. Piese de virtuozitate, rafinate și elegante, aceste orchestrări tonale sînt impregnate de o profundă sonoritate cromatică, de o voluptate a culorii și a luminii încorporate organic în materie. Temele sînt extrase dintr-un repertoriu mitologic sau biblic inofensiv sub aspect dogmatic. În schimb ele permit, reclamă chiar o tratare liberă impregnată de senzualismul păgîn propriu venețienilor, nealterat încă de bigotismul pudibond al Contrareformei, iar lipsa de subtanță dramatică este compensată printr-o strălucită etalare de virtuozitate. Tintoretto este contemporan cu elegantul cronicar al fastului venețian, Paolo Veronese, iar contaminarea cu arta acestuia sau poate doar apartenența lor la o aceeași matrice spirituală contribuie la definirea unui moment unic în arta Italiei secolului XVI, întîlnire și concurență de care vor beneficia marii venețieni din secolul al XVIII-lea: Guardi, Canaletto, Longhi, Piazzetta, Tiepolo, dar și întreaga pictură europeană.

Destul de «clasic» încă pentru a-și cuceri contemporanii, destul de «impresionist» și «romantic» pentru a-i contraria, extrem de modern și pentru aceasta revendicat de noi, Tintoretto ne permite să pătrundem, ne atrage chiar, într-un univers nou: cel al seniorului venețian, suficient de orgolios pentru a lupta deschis pe un teren pînă atunci stăpînit cu autoritate de Tițian, demonstrînd că este capabil de performanțe cel puțin egale, dar și de încă ceva, necunoscut altora sau parțial ascuns. Iată, din grupul celor șase pînze cunoscute ca «Scenele biblice» de la Madrid, după Borghini și Ridolfi comandate de Filip al II-lea al Spaniei, după Palomino «picturi pentru un plafon» cumpărate de Velázquez în 1649, două tablouri tipice pentru acest «moment Tintoretto»: *Iosif și soția lui Putifar* și *Moise salvat din apă*. Pictate în jurul anului 1555, în epoca definirii propriului stil și a marilor experiențe, acest ciclu reprezintă jocul de artificii țîșnit din geniul unui mare colorist și desenator, dar și o solidă lecție de picturalitate.

Subiectele scenelor se dovedesc a fi destul de inofensive, deși legendele în sine conțin aluzii și simboluri cu valoare general-umană. Dar din metafora biblică ale cărei sensuri de parabolă nu sînt excluse au fost extrase momentele cele mai atractive sub raport anecdotic, pretexte picturale vehiculate și în Renaștere, care nu contrazic esența dogmei dar pot oferi delicii extracanonice, adeseori prea puțin spiritualizate. Cazul episodului ce redă savuroasa și neașteptata aventură în care este antrenat pudicul și loialul Iosif ni se pare semnificativ sub raportul relației reale cu sensul eclesiastic, diminuat pînă la anulare. Conciliind astfel senzualismul cu pioșenia, Tintoretto realizează un frumos nud, de o picturalitate ce depășește prin valorile cromatice și jocul luminii simpla digresiune mondenă, lăsîndu-ne un exemplu de orchestrare a tonurilor calde și sonore în buna manieră venețiană. Regăsim în atitudinea personajului feminin ecouri ale precedentelor pictate cu acel amestec de vigoare și poezie de un Giorgione sau Tițian. Similitudinile sînt posibile, chiar probabile, dar între *Venus dormind* sau *Venus da Urbino* și această prezență carnală există o distanță ce separă candoarea ipocrită, calmă și mulțumită de sine, de senzualismul frust. Aceeași voluptate a materiei vii sau neînsuflețite, în toate ipostazele sale concrete, domină și episodul găsirii coșulețului în care Moise plutea către destinul său, în realitate o alegorie a salvării în care sînt conținute premonițiile viitorului ciclu cristologic. Pensulația rapidă, cu frotiuri ce conferă o tactilă transparență fiecărei texturi omogenizează compoziția, astfel încît sub aspect pictural nu descoperim diferențe de atitudine între interpretarea personajelor, elegante venețiene ce simbolizează prezența mitologicelor Parce și pe cea a grațiilor, și natura luxuriantă, tratată ca oricare dintre brocarturi. Fără a se înscrie în rîndul marilor realizări ale lui Tintoretto prin calitatea conținutului, aceste pînze readuc în discuție originalitatea limbajului, valoarea sugestiilor sale pentru pictura secolelor următoare — Velázquez, dar și impresioniștii nu vor ezita să se inspire din această manieră — și realitatea virtuozității de un inegalabil proteism stilistic.

Tot din acestă epocă — probabil 1557 — datează și pînza intitulată *Suzana și bătrînii* pe care Ridolfi o văzuse la pictorul Nicolas Régnier, lăsîndu-ne și o descriere. Apelînd la sugestiile ce depășesc anecdota și lărgind cadrul analizei către zona conceptelor, în concordanță cu spiritul epocii, vom descoperi încă o dată un Tintoretto atent și receptiv la tensiunile secolului său. Fără îndoială, așa cum constata Jacques Bousquet analizînd manierismul, nudul feminin nu constituie o descoperire a secolului XVI. Inedită este doar pasiunea subită și constantă pentru această temă păgînă, investită cu un nebulos

amestec de mister, erotism și cu o difuză încărcătură polisemantică, astfel încît nudul clasic se transformă într-o prezență emblematică, adeseori anxioasă, cu surprinzătoare și nu arareori criptice deturnări de sens, devenind un « concetto » legitimat de suflul manierist. Reluînd o temă biblică necanonică, deja ilustrată în diverse lucrări, Tintoretto nu ne furnizează doar o replică revizuită ci ne propune, dincolo de anecdota cu final justițiar, o nouă interpretare a subiectului. Astfel, *Suzana și bătrînii* devine o sinteză expresivă între calitățile picturale magistral etalate și știința desenului, a coloritului, a detaliului ce o transformă într-o demonstrație de virtuozitate, dublată de un climat încărcat de aluzii și simboluri. Suzana încetează de a fi un simplu nud, frumos desenat după canonul unor noi raporturi ce tind să alungească silueta și colorat cu superba paletă venețiană, în momentul în care deplasăm accentul observației către teritoriul semnificațiilor. Grațioasă și plină de forță, asemeni unui viguros principiu vital, în același timp Demeter și Junona, Diana și curtezană venețiană, integrîndu-se complice într-un decor paradisiac, ea încarnează încă un ideal nostalgic de frumusețe pură, imun în fața viciului și a cupidității personificate de cei doi bătrîni lubrici. Avem surpriza unei atmosfere de *lux, calm și voluptate* pe care Matisse o va relansa peste aproape patru secole cu nedisimulată nostalgie. Decorul gîndit scenografic, în planuri culisante, se axează pe tonuri închise, potrivit altui « truc » manierist, astfel încît incandescența corpului Suzanei se detașează, lumină senzuală, ca un centru optic și simbolic. Undeva în stînga tabloului, un cerb s-a oprit atent, martor al unei scene în care el supraliciteză idilismul peisajului arcadian printr-o prezență emblematică. Aflați în plină tensiune manieristă, saturată de mister, cabală, *meraviglia* și fantastic, legiferînd bizarul și științele oculte, artiștii, și nu numai un practician fervent ca Parmigianino, vehiculează simboluri criptice, printre ele cerbul reprezentînd simbolul alchimic al putrefacției, al dispariției materiei vii. Astfel interpretat — și metafora picturală ne provoacă asemeni asocieri — tabloul nu mai constituie doar o fastuoasă etalare de virtuți picturale ci tinde către parabola existențială.

Să alăturăm acestei alegorii cu semnificații evanescente și atractive scenariul fantastic, montat cu minuție și totuși obscur din pînza cunoscută sub numele de *Eliberarea lui Arsinoe*. Poate cea mai explicit manieristă dintre picturile lui Tintoretto, provocînd nu numai *stupore* ci și o tensiune plină de neliniște, lucrarea afirmă un declarat ton livresc, dar și o contaminare conceptuală cu ambianța epocii. Subiectul rămîne în zona ambiguității, el putînd ilustra două pretexte, apocrife în esența lor, furnizate de un alt moment manierist, cel al helenismului alexandrin. (6). Oricum, sensul scenei nu rămîne la nivelul anecdotei frivole, oricare ar fi ea, ci se complică după o schemă dramaturgică dominată de fantastic. Roger Caillois constată că ne aflăm în fața unei reprezentări emblematice, desigur menită să-i conducă pe inițiați în lumea misterului, opoziție sadică între fragilitatea nudului tentant și forța telurică sugerată de armură, confruntare perversă, imposibil de finalizat tocmai datorită paradoxului situației fizice. Mai mult chiar, referindu-se și la alte exemple, semnificativ diseminate cronologic în epoci calificate drept manieriste, el subliniază valoarea picturală a opoziției dintre albul carnației și tonalitatea închisă a armurii ce servește drept ecran și termen de comparație. Prin această pînză, și nu numai prin ea, Tintoretto se afirmă, totuși, ca o emanație, ce e drept de excepție, a secolului XVI.

În epoca elaborării noii sale viziuni picturale, Tintoretto este deja un artist cunoscut, solicitat și bine cotat, deși nu totdeauna înțeles, paradox aparent ce funcționează datorită unui mecanism firesc, în care curiozitatea și prejudecata se confruntă prin definiție. Avînd o situație materială sigură, chiar înfloritoare, el duce totuși o viață de muncă intensă, pe fondul unei existențe tipic italiene, în interiorul familiei numeroase, fără nimic din spectaculosul monden al altor contemporani, în afara disputelor sterile și a micilor furtuni fals estetice. Complicata viață de familie, cu toate dificultățile adiacente nu-l distrag pe artist de la munca sa. El face parte din categoria celor pe care, parafrazîndu-l pe Hokusai, îi putem numi *nebuni după pictură*, definitiv angrenați într-o permanentă competiție cu prea scurta existență umană și cu limitele ei fizice. Tintoretto, la fel ca toți maeștrii timpului, utilizează colaboratori, printre ei numărîndu-se cei trei copii talentați și, poate, pictorul Domenico Molin (sau Molino), apoi ajutoarele sale, Andrea Vicentino, Alberto d'Olanda și grecul Vasilachis, supranumit Aliense. Dar, în afara unor lucrări executate în comun, opera lui Tintoretto se compune dintr-un număr imens de piese originale, purtînd amprenta inimitabilei sale personalități, prin care el deține, probabil, primatul tuturor timpurilor în teritoriul dificil al marilor compoziții. Căci, odată cu adoptarea « manierei largi » el nu va mai picta decît incidental pînze de mici

dimensiuni, mai ales portrete, preferința pentru suprafețele mari reflectînd nevoia organică de spațiu și mișcare, satisfăcînd deasemeni instinctul său gestual, atît de modern sub raportul materializării tensiunilor interioare prin alegrețea și vigoarea tușelor.

Devenit celebru, Tintoretto este unul din artiștii la care apelează diferite confrerii, biserici, persoane particulare, dar și oficialitatea venetă. *Consiliul celor zece* îl solicită frecvent, mai ales pentru teme profane menite să glorifice istoria «Serenissimei» dar și mărunta lor individualitate vanitoasă. Tintoretto, în luptă cu timpul și cu infinitele tentații ale picturii, execută o adevărată avalanșă de compoziții prin care se autodefinește, adeseori bîntuit de insatisfacție, de fiecare dată descifrînd secrete ce aparțin marilor aventuri ale spiritului uman.

În anul 1562, Tommaso Rangone, «medic și filozof», mare epitrop la «Scuola Grande di San Marco», cere să se execute pe spezele sale *trei tablouri cu miracolele prea sfîntului nostru protector și stăpîn, sfîntul Marcu*, încredințîndu-i comanda lui Tintoretto. Pînzele erau terminate în 1566, căci Vasari le vede în timpul vizitei sale la Veneția, lăsînd o descriere destul de exactă și plină de entuziasm.

Prima pînză reprezintă momentul în care, profitînd de o furtună provocată de forțele divine, creștinii din Alexandria răpesc corpul sfîntului de pe rug, pentru a-l transporta într-o criptă. Privită astăzi prin filtrul nostru de cultură vizuală, lucrarea se transformă într-o aglomerare de premoniții plastice, de premise afirmate în autonomia lor totală abia în secolul nostru. Oricare dintre suprarealiștii ce practică magia figurativului exacerbat, anxios și încărcat de mister, ar semna fără nici un fel de reținere, dar poate cu orgoliul paternității vexat, această compoziție fantastică. După cum, îndrăgostiții de *pittura metafisica* și de opera lui Chirico s-ar simți vag frustrați în fața arhitecturii ireale, terifiante, deși aparent logică. Figuri ectoplasmatice, translucide și fluide se precipită spre exteriorul compoziției, gonite de spaima ce le devorează din interior și nu de furtuna ce se dezlănțuie, lăsînd centrul liber pentru ca ochiul să alunece în adîncimea spațiului inspirat din scenografiile lui Sansovino. În dreapta, marcînd tranșant o diagonală accentuată de corpul atletic al sfîntului, grupul creștinilor acuză o materialitate compactă, o concretețe ce exclude implicațiile mistice. Dominanta tonală subliniază dramatismul scenei, cerul roșu, apocaliptic, își găsește echilibrul în haina bătrînului ce îl reprezintă pe Tommaso Rangone. Titanismul michelangiolesc marchează reprezentarea anatomică și racursiul corpului, gesturile creștinilor sînt reținute, dar pline de forță, iar în spatele lor, lîngă apariția derutantă a cămilei, chipul lui Tintoretto readuce în discuție profunda sa participare umană.

Apoi, în continuarea unui scenariu redactat după legenda protectorului «Serenissimei», tabloul întitulat *Descoperirea corpului Sf. Marcu* redă episodul în care doi negustori veneției, Buono da Malamocco și Rustico da Torcello iau corpul sfîntului pentru a-l transporta la ei în cetate. Din nou ne găsim în plină atmosferă manieristă, din nou suflul fantasticului și al suprarealului își pune amprenta pe o scenă atent regizată. Apariție spectrală menită să sublinieze ideea nemuririi și ubicuității spiritului, personajul central este reprezentat în trei ipostaze, cea din stînga dominînd și ordonînd scena cu autoritarul «gest Tintoretto», diferit interpretat. Dacă unii văd în el intenția de a opri profanarea sarcofagului, ipoteză contrazisă de textul legendei dar și de succesiunea evenimentelor, alții — și printre ei Louis Réau — îl consideră o indicație menită să ușureze sarcina celor doi venețieni. Eclerajul subtil introduce un coeficient tensional, vecin cu anxietatea, *meraviglia* se desfășoară sub ochii noștri. Protagoniștii scenei, printre care bătrînul copleșit de miracol pare să-l reprezinte tot pe Rangone, se detașează ca într-o montare teatrală, în timp ce deschiderea plasată la capătul unei perspective absorbante pare a reprezenta unica soluție posibilă pentru această ecuație metafizică: întoarcerea la lumină. Mișcarea se accentuează, deplasările se produc dizarmonic și centrifug, un rudiment de gîndire barocă își face loc printre numeroasele artificii manieriste.

Ultima piesă din această serie (*Sf. Marcu salvează un sarazin de la înec*), acuză spiritul manierist prin aglomerarea siglelor preferate: cer apocaliptic, sulfuros, alungirea siluetelor de un rafinament viguros, marea agitată, dar și intervenția teatrală a sfîntului care îl salvează pe sarazinul convertit. Evident Tommaso Rangone apare și aici, cu un gest direcționar, iar compoziția convulsionată, cu axe dispersate și un tumult anatomic hipertrofiat pare mai decis orientată către spiritul baroc, încă nelegiferat.

Rezumînd senzațiile difuze generate de cele trei lucrări și încercînd o integrare adecvată în spiritul lor, va trebui să acceptăm — iar comparația, astăzi posibilă datorită

«muzeului imaginar», ne poate furniza material pentru meditație, dacă nu și convingeri — că Tintoretto este un mare precursor.

Și iată că anul 1564 vine să-i ofere artistului șansa unică de a intra definitiv și triumfător în istorie, ca Michelangelo cu trei decenii în urmă, prin ceea ce avea să se numească — semnificativă coincidență — «Sixtina Veneției».

Cea mai tînără dintre confreriile religioase cu scopuri filantropice care înfloriseră ca instituții specific venețiene încă din secolul al XIII-lea, recunoscută de «Consiliul celor zece» la 10 iunie 1478, «Scuola Grande di San Rocco» se dezvoltă repede, în ciuda biografiei prea puțin impresionante a sfîntului de proveniență recentă. În 1535, după terminarea sediului, Consiliul de conducere se preocupă de problema decorării interiorului. Tițian face în 1553 o propunere scrisă în acest sens, niciodată realizată. În 1564 subiectul este reluat și se instituie un concurs pentru începerea lucrărilor.

Episodul provoacă multe discuții la momentul respectiv, astfel încît Vasari, sosit la Veneția în 1566 găsește încă vii ecourile evenimentului. Ridolfi, biograful informat dar și pasional relatează într-un stil atractiv, pe alocuri palpitant toate detaliile. Iată însă istoria: confreria lansează concursul, la care își anunță participarea Paolo Veronese, Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati, Federico Zuccaro și Tintoretto. Acesta își procură *secretamente* dimensiunile spațiului de pe plafonul «Sălii de oaspeți» unde trebuia plasat un *Sfînt Rocco în glorie* și, potrivit obiceiului său, provocator de stupoare și chiar revoltă, trece la executarea picturii direct în ulei, fără schițe sau desene pregătitoare. În ziua confruntării concurenții se prezintă cu proiectele lor, iar Tintoretto cu pictura definitivă, executată pe pînză (pe care *artificiosamente aveva otturato con un cartone*). Toți concurenții proclamă victoria meritată a celui mai talentat și mai rapid dintre ei, comportare demnă de un roman elegant și moralizator, iar artistul declară că nu dorește nici un ban pentru lucrare și o donează ca omagiu adus sfîntului Rocco. Frumoasă relatare, aruncînd o lumină favorabilă asupra concurenților loiali și generoși și una strălucitoare asupra lui Tintoretto. În realitate au existat de la început opoziții față de artist, unul dintre membrii consiliului, Mario Zuan Zignioni oferind 15 ducați pentru ca lucrarea să fie acordată oricui altcuiva. Calculîndu-și lucid gestul, Tintoretto știa că donația sa nu putea fi refuzată, conform statutului confreriei, și că în felul acesta crea un ascendent moral în vederea acordării contractului, ceea ce s-a și întîmplat. La 22 iunie 1564 Consiliul hotărește cu 31 de voturi pentru dar și 20 contra ca lucrarea să-i fie încredințată lui Tintoretto.

Stăpîn și prizonier al cîtorva sute de metri pătrați ce trebuiau acoperiți cu picturi, avînd în față o cantitate de muncă ce l-ar fi înspăimîntat pe oricare altul, dar hotărît să o realizeze, artistul se lansează cu acel «elan furios» specific într-o competiție ce avea să genereze un nou stil și — mai presus de fapta unei mîini abile și febrile — un mesaj existențial de o dimensiune umană încă neîntîlnită.

S-a instalat cîndva ideea, devenită treptat prejudecată, potrivit căreia Tintoretto ar fi fost un mare mistic. Un credincios, desigur, deși într-un mod deosebit, «venețian» am spune acum, nicidecum ateu, dar nici într-un caz bigot. Desigur, scenele pictate pentru o confrerie nu puteau fi decît canonice. Dar conținutul lor real, ideile implicate, sentimentul de dramatism și măreție, de tragism și triumf nu aparțin bisericii ca instituție ci *omului*, el însuși creatorul propriei divinități.

S-a mai vorbit despre Tintoretto ca despre artizanul stilului baroc. Al stilului în sensul unei noi concepții compoziționale, anatomice și luministice dominate de dinamism spațial, desigur. Dar barocul, dincolo de structura formală specifică și pînă la urmă recurentă, ca orice constantă, înseamnă în epoca sa de vîrf, deci secolul al XVII-lea, o anumită atitudine de esență religioasă, excesivă chiar, emanație a spiritului catolic accentuat prin confruntarea cu Reforma. Intenție străină sub aspect conceptual în cazul lui Tintoretto, prea obsedat de elaborarea datelor unei noi filozofii plastice, reflex al umanismului modificat din *cinquecento*, pentru a cădea în labirintul speculativ al misticismului steril. «În pictura lui Tintoretto miturile creștine capătă o nouă înfățișare, ireală, transfigurată, cu un accent vizionar care aduce un lucru absolut nou în arta noastră», constată Moschini, iar Pallucchini, atent la toate implicațiile operei marelui venețian afirmă: «Această impetuoasă concepție dramatică, împreună cu o fantezie nelimitată, unite într-o formă atît de coerentă fac din Tintoretto unul dintre artiștii cei mai apropiați de sensibilitatea modernă». Punct de vedere de care trebuie să ținem seama atunci cînd comentăm întreaga operă a venețianului, dar mai ales cea grupată la «Scuola di San Rocco».

Realizată în întregime de mîna artistului, dintr-o perspectivă ce nu ar fi permis nici o intervenție străină de spiritul și sensul acestei unice capodopere, « Sixtina Veneției » reprezintă pentru artist nu numai « mijlocul de a-și lăsa în mod clar și fără echivoc amprenta geniului său », după formularea aceluiași Pallucchini, dar și posibilitatea de a transmite contemporanilor și posterității mesajul unei existențe receptive la toate contradicțiile și mutațiile epocii.

Acceptînd cu o îndrăzneală eroică această dificilă și pasionantă muncă, Tintoretto știe că propriile sale concepții vor trebui să reziste și chiar să domine în raport cu obligațiile canonice inerente. De aceea el își rezervă dreptul ca în limitele destul de confuze ale programului iconografic preconizat să dea scenelor propria sa interpretare, conferindu-le o încărcătură emoțională și simbolică ale cărei sensuri le descoperea el însuși, prin acumulări succesive, în spatele unor evenimente sau legende pînă atunci tratate convențional.

Primul obiectiv al acestei uriașe decorații, « Sala dell'Albergo » (adică « Sala de oaspeți »), terminat în 1566, cuprinde un număr de 23 de lucrări plasate pe plafon și pereți. Soluția aleasă este specifică pentru Tintoretto: pictură în ulei pe pînză, lipită apoi în spațiile destinate fiecărei scene, procedeu ce permite o execuție rapidă și o strălucire cromatică utilizată în scopul definirii viguroase a personajelor și a spațiului fizic.

Marea montare ni se relevă prin intermediul ciclului cristologic, în care Charles de Tolnay descoperă sensul metaforic al concepțiilor artistului. Cheia lecturii ne este dată de portretele a doi profeți, fiecare dintre ei privind către piesele principale ale ansamblului: unul către *Judecata lui Pilat*, *Incoronarea cu spini* și *Calvarul*, celălalt către *Răstignire*, spectacol halucinant, antrenînd în mișcarea tumultoasă o mulțime captivată de tragismul scenei, poate cea mai copleșitoare piesă prin efectele de compoziție și picturalitate, dar și ca dimensiune. Acest uriaș poem pictural reprezintă cea mai complexă și mai îndrăzneață încercare de a reda întreaga diversitate de sentimente, reacții, atitudini legate de scena răstignirii. Izolînd implicațiile afective, dramatice, spirituale și omenești, analizînd concepția dens picturală, inedită și totuși logică, fermă și în același timp deschisă interpretărilor, s-ar putea realiza un scenariu în care interferența ideilor și valorificarea lor reciprocă ar corespunde realității tabloului. Pallucchini vede în *Răstignire* « un strălucit exemplu de compoziție, nu numai al artei venete ci al tuturor timpurilor », datorită logicii inextricabile a distribuirii luminii și liniilor de forță. Corpul celui răstignit, de o foarte omenească forță fizică, devine centrul tabloului. În jurul lui se ordonează mulțimea grupată după un scenariu atent elaborat: soldați, călăi, spectatori și, la picioarele crucii, cele trei Marii cu Nicodim și Ioan, încarnînd o imagine a durerii și disperării. Perspectiva materială, subliniată de coloritul grav, depresiv, și de aparițiile « suprarealiste », convulsive, din ultimul plan tinde către infinit. Pespectiva simbolică și emoțională înaintează către spectator, datorită organizării mulțimii pe direcția a două diagonale ce se întîlnesc la picioarele crucii. Cerul este dramatic, prevestind furtuna, lumina ireală pare să izvorască din corpul celui sacrificat. Scena poartă în ea mister și tensiuni aflate la punctul ruperii echilibrului, dar și o notă de angoasă încă nedefinită. Sîntem în plin climat manierist, dar profunzimea sentimentelor și concretețea fizică a participanților exclud intenția evadării în zona efectelor facil spectaculoase, provocatoare de stupoare. În stînga, fundalul compoziției este dominat de prezența unui obelisc, apariție ambiguă și incifrată, în prim plan grupul călăreților în armură pare o apariție ireală, asemeni unei alegorii a forței implacabile. Și nu va trebui să așteptăm prea mult pentru ca ei să reapară, identici în esență, în opera altui geniu halucinant, elevul venețianului, El Greco. Mai merită să subliniem că această pînză este pictată în anul primirii artistului printre membrii confreriei, cu 85 de voturi pentru, dar și 19 împotrivă, și că ea poartă și semnătura: MDLXV TEMPORE MAGNIFICI DOMINI HIERONIMI ROTAE ET COLLEGARUM IACOBUS TINCTORETUS FACIEBAT.

În anul următor, 1566, Tintoretto încheie decorarea « Sălii de oaspeți » și, ca o recunoaștere a talentului și notorietății sale este invitat să facă parte din « Academia florentină » împreună cu Palladio, Salviati și Tițian. În cei zece ani ce vor trece pînă la reluarea lucrărilor de la « Scuola di San Rocco » pictura sa capătă un ton propriu tot mai autoritar, amestec de realism acuzat și de fantastic, formula luministică i se definește prin succesive variațiuni în jurul soluțiilor axate pe clarobscur. Un jalon din această evoluție este și *Cina* de la « San Trovaso » din Veneția, punct de referință în interiorul unui ciclu mereu reluat și reinterpretat sub raport emoțional și pictural. Compoziția trăiește prin marea originalitate a dispunerii personajelor, prin aerul ei popular, regăsit

mai apoi la Caravaggio, prin realismul portretelor, uneori de o forță aproape brutală și prin atmosfera prea puțin mistică, mai curînd o libațiune de lucrători decît o reuniune religioasă. Atent ca deobicei la simbolistica luminii și la existența ei picturală, Tintoretto își așază personajul principal pe fundalul singurei deschideri către exterior, obținînd un efect plin de tensiune. Siluetele diafane plasate in exterior, printre coloane, au ceva ireal, o virtuală stare de levitație pare să le antreneze, în timp ce în obscuritatea scării — atît de dragă lui Tintoretto, dar și lui Rembrandt — o bătrînă toarce indiferentă, apariție vizionară ce pare să joace aici rolul destinului ce își desfășoară implacabil firul, alegorie mitologică și păgînă introdusă organic într-o reprezentare canonică.

Printre numeroasele lucrări din această perioadă merită să semnalăm *Autoportretul* pictat pentru « Scuola di San Rocco ». Inscripția și datarea: RELIGIONI/1573 au generat interpretări diferite, Hadeln considerîndu-l portretul unui membru al confreriei, în timp ce Pallucchini îl acreditează ca pe un *mic ex-voto ce reflectă omenescul creatorului eroic al acestor capodopere*.

De un ton diferit, în spiritul marilor alegorii mitologice — pictate cu nedisimulata bucurie a întoarcerii la vîrsta de aur a epocii lipsite de tensiune, vag libertine și totuși pline de o puritate clasică — cele patru pînze executate pentru « Palazzo Ducale » reprezintă un capitol interesant și atractiv. Pictate în jurul anului 1576, judecînd după data evaluării lor de către Paolo Veronese și Palma cel Tînăr, aceste tablouri constituie aprioric un tot unitar sub raportul concepției și al metaforelor vehiculate. Charles de Tolnay le-a interpretat ca pe niște alegorii ale anotimpurilor, completare cosmologică a marii alegorii închinate guvernării dogelui Girolamo Priuli. Piesa intitulată *Mercur și grațiile* este comentată de Ridolfi din perspectiva sensurilor mitologice dar și a legăturii cu destinul Veneției. Tolnay vede în ea o reprezentare a primăverii și a elementului aer. Același Ridolfi dă o explicație în sensul legendei scenei cu *Venus*, *Ariadna și Bachus*, văzînd însă și o alegorie a Veneției, așezată la malul mării și încoronată cu laurii libertății. Și aici Tolnay aduce un amendament de esență, descoperind în gestul lui Bachus, care întinde inelul, simbolul logodnei Veneției cu marea, dar și o alegorie a toamnei și a elementului apă. *Marte izgonit de Minerva* ar reprezenta după Ridolfi triumful concordiei asigurat de înțelepciunea Veneției, pentru ca pacea și abundența să se poată dezvolta în liniște, dar după Tolnay în acest tablou se ascunde și o alegorie a verii și a elementului pămînt, ca sursă vitală. În sfîrșit, *Fierăria lui Vulcan* ar intenționa reprezentarea unității de acțiune a tuturor senatorilor venețieni pentru creșterea forței militare a cetății, pe cînd același Tolnay vorbește despre o alegorie a iernii — peisajul înzăpezit — și a elementului foc. Iată deci, la distanță de peste trei secole două interpretări ce nu se contrazic în esență, una reluînd sensurile mitologice, cealaltă modern subtilă, aruncînd o lumină nouă, livrescă și mai « manieristă », ambele subliniind însă complexitatea artei lui Tintoretto, polisemantismul ei și încărcătura afectiv-simbolică, totul servit de o prețiozitate picturală suficientă prin ea însăși pentru a conferi valoare lucrărilor.

Și totuși, decorarea sediului confreriei din care face parte și el, constituie pentru artist, dacă nu unica, în orice caz cea mai acută preocupare, acaparîndu-i pasiunea și interesul. De aceea în anul 1575 el se oferă să execute gratuit pentru « Scuola di San Rocco » o pictură de plafon destinată « Marii săli de sus », reprezentînd legenda biblică a *Șarpelui de bronz*, terminată în 1576. Urmează apoi, după discuții ce nu intră în atenția noastră, un șir de pînze de mari dimensiuni destinate plafonului sau pereților, din care se va închega, treptat, o viziune originală și unică prin semnificațiile spirituale și picturale. Ciclul de lucrări ilustrează subiecte biblice alese în raport de încărcătura lor profund umană: salvarea omului de pericolul unor flageluri morale și fizice.

Episoadele alternează și se explică reciproc, sensul profetic al unor scene din Vechiul Testament se afirmă explicit în scara valorilor general-umane prin ciclurile Noului Testament și astfel se ajunge la ceea ce s-a numit « Concordia Veteris et Novi Testamenti ». Intuind paralelismul căutat al temelor din « Sala grande superiore », sensul lor de ciclu unic sub raport conceptual, Thode avansează ipoteza unui program riguros elaborat inițial de membrii docți ai confreriei. Dar studiile altor cercetători, reluate și sintetizate de Charles de Tolnay demonstrează că întreaga « dramaturgie » a fost pusă la punct scenă de scenă, în succesiune și pe măsură ce fiecare subiect atrăgea noi interpretări sau completări. Astfel s-a născut acel nucleu ce justifică denumirea de « Sixtina Veneției », surprinzător și acum ca ansamblu, adeseori stupefiant ca detalii. Niciodată pînă atunci, remarcă Tolnay, artistul nu a utilizat lumina cu mai multă inteligență « scenografică » și abilitate, reușind să facă din penumbra sălii un factor pictural activ și ne-

cesar întregii compuneri a spațiului. În această patetică aglomerare de scene, simboluri și mistere creștine, cele trei teme dominante — salvarea de boală, foame și sete — sînt afirmate în sensul unei parabole existențiale. Așa și trebuie interpretată această decorație unitară, pentru a-i intui și analiza sensurile reale, omogenitatea interioară generată de subordonarea față de un principiu totalizator.

Primul episod al ciclului cristologic, în ordinea cronologică este cel al *Nașterii* — sau *Adorația păstorilor*, cum a mai fost denumit — eveniment iconografic ce pare să-i fi uimit pe contemporani. Renunțînd la schema tradițională, ca și în alte cazuri, artistul își ia libertatea de a separa scena în două registre orizontale, sugerînd tranșant diferența dintre planul miraculosului și lumea reală, concretă, astfel încît Fecioara cu pruncul și Iosif sînt plasați în podul grajdului, asistați de o ceată de îngeri amestecați printre nori, iar păstorii și animalele tradiționale — asinul și boul — sînt grupați în jurul ieslei. Lumina ireală vine de undeva de sus, jocul ei este regizat pentru obținerea unor efecte teatrale, centrul scenei este liber și atenția alunecă, involuntar, către două prezențe cu certă funcție iconografică: păunul, cîndva simbol păgîn al Junonei, acum simbol al nemuririi celui ce se naște, și cocoșul care izgonește noaptea, vestind însă lepădarea lui Petru și, la capătul celălalt al existenței, învierea. Neobișnuită și astăzi prin compoziție și tonul deosebit, scena trebuie să fi apărut aproape iconoclastă contemporanilor, căci după jumătate de secol Ridolfi o numea *extravaganta invenție*. Scena capătă un sens nou, de lirism magic, și — așa cum remarcă Pallucchini — *doar Rembrandt va mai ști să se adreseze astfel oamenilor.*

Botezul vine să continue pe un alt plan valorile lirice ale scenei precedente, adăugînd și un fantastic amplificat, de nuanță modernă. Compoziția savantă este dinamizată de dialogul dintre orizontala apei și verticala muntelui din prim plan, în ciuda imobilității personajelor, surprinse într-un moment simbolic. Lumina stranie cade dintr-un cer manierist asupra protagoniștilor, siluetele celorlalți, schițate cu o pensulație convulsivă și decisă, sînt transparente, imateriale. Din nou *meraviglia* marchează sensul interior al scenei, încărcătura emoțională pare să atingă punctul maximei tensiuni, obsesia revelației justifică întreaga atmosferă, restituindu-ni-l încă o dată pe Tintoretto vizionarul spiritului, iar purificarea simbolică se petrece pe un plan moral și psihologic superior, omul se regăsește pe sine.

Aceeași intenție metaforică grupează și agită personajele *Cinei*, una dintre lucrările ce marchează sensul unei noi etape în gîndirea și stilistica artistului. Sîntem departe de orice model renascentist, « theoria » participanților, altădată dispusă într-un plan paralel cu privitorul, a fost pulverizată de suflul de angoasă ce-i cuprinde pe apostoli, în realitate același suflu ce a dislocat și certitudinile postulate pînă în acest secol al XVI-lea. Neliniștea provocată de ideea trădării, incompatibilă cu generosul concept de colaborare și încredere dominînd pînă atunci ca un principiu uman, se instalează printre participanți. Scena pare un instantaneu, sîntem iarăși în fața unei viziuni « precinematografice », diagonala mesei permite un nou tip de accent, foarte modern: personajul central al dramei, deși cel mai redus ca dimensiune absolută acaparează atenția, fiind plasat la capătul unei perspective simbolice. Ceilalți convivi au același aer omenesc, puțin patetic dar plin de forță, mișcarea lor animă planurile compoziției. Fundalul se constituie ca un univers izolat, străin de drama ce se consumă în centrul încăperii, la fel ca și planul prim, unde oamenii își caută de măruntele lor preocupări, alături de un cîine. Sensul acestor prezențe trebuie legat de scopurile filantropice ale « Scuolei » și de atributele sfîntului Rocco, artistul reușind să realizeze simultan o alegorie explicită și o frumoasă natură statică cu fructe și vase, tinzînd către autonomie plastică. Și aici scara intră în compunerea imaginii expresive ca un element compozițional dar și simbolic, spațiul larg este speculat în sens afectiv, mizînd pe antinomia dintre prima încăpere, luminată de o sursă dublă, și camerele mici care se pretează la o interpretare în sensul scenelor de gen cu detalii domestice definitiv acreditate de pictura Țărilor de Jos, desigur nu străine sau necunoscute pentru Tintoretto.

Caracterizată de Bercken-Mayer drept « una dintre cele mai impetuoase și vizionare scene din ciclul pictat la San Rocco », *Înălțarea* separă la fel de tranșant cele două planuri ale existenței, fără ca unitatea interioară a compoziției, acel numitor comun al omenescului transfigurat să se diminueze. Gloria celestă se sprijină pe atributele clasice, îngeri cu palmete și frunze de măslin, iar întregul cortegiu se proiectează în spațiu după o dinamică acuzată, antrenînd și elementul convențional al norilor de o consistență pirotehnică, în timp ce apostolii participanți la miracol, opriți la jumătatea unui gest abia schițat, par hipnotizați. Personajul din prim plan se transformă într-unul din planurile

culisante prin care perspectiva accelerată subliniază o profunzime compoziţională accentuată, în timp ce siluetele rapid schiţate rămîn în zona ambiguă a unor apariţii imateriale, în orice caz inconsistente, senzaţie amplificată şi de regimul coloristic. Şi iarăşi lumina, colaborator şi regizor al scenelor pictate de Tintoretto, aduce acea notă particulară, iradiant-ireală, ce se instaurase încă de la primele interpretări personale cu sens simbolic.

Actul final al decorării sediului confreriei se scrie între anii 1583 şi 1587, într-o perioadă cînd artistul, bîntuit de întrebări şi nelinişti va atinge apogeul inventivităţii pasionale şi al picturalităţii autonome. « Sala terrena » reafirmă voinţa grupării imaginilor în jurul unui nucleu unic şi unitar, pentru a lansa o propunere de lectură explicită a ciclului vieţii Fecioarei şi a celui cristologic, prin şase pînze de mari dimensiuni, două piese de factură mai curînd « romantică » — *Maria Egipteanca meditînd* şi *Maria Magdalena citind* —, completînd în intenţia autorului o arie cu implicaţii existenţiale mai generale. Aşa cum observă Tolnay, artistul conferă întregului ansamblu un ton popular, în orice caz străin de fastul eclesiastic tradiţional, şi apropiat de intenţiile acelei « Biblia pauperum » accesibilă tuturor. Subiectul biblic devine un eveniment omenesc, verosimil pînă la un punct, o scenă « de gen » conţine revelaţia unui miracol, lectura se impune printr-o latură prea puţin canonică. Iată motive pentru care destui exegeţi au avansat ipoteza unui posibil contact cu ideile Reformei, desigur cunoscute lui Tintoretto dar nu şi adoptate în sensul unei dogme. Iar unele elemente picturale, cu precădere tratarea peisajului într-o manieră inedită au sugerat contaminarea cu arta lui Dürer, cunoscută în Italia mai ales prin intermediul gravurilor, dar şi cu şcoala dunăreană care lansase în arta europeană o interpretare a naturii în spirit « preromantic », dramatic pînă la anxietate şi amplu, revendicînd o existenţă estetică autonomă. Teorii atractive, desigur, putînd genera o întreagă literatură, dar care nu constituie pentru noi decît repere ale unei prea succinte treceri în revistă a fenomenului în sine.

Decoraţia din « Sala terrena » conţine multă originalitate, pasiune şi picturalitate, o scenă ca *Bunavestire* impresionează prin caracterul ei profan, cu o gîndire scenografică axată pe surpriza creată datorită apariţiei cetei de îngeri, plonjînd vertiginos, şi cu un pronunţat caracter simbolic, dar fără îndoială că *Fuga în Egipt* domină ansamblul prin caracterul ei omenesc şi totuşi vizionar. Compoziţia mizează cu intenţie pe efectul opoziţiei dintre grupul format de Sfînta Familie — apariţii accentuat terestre — şi peisajul bizar, neliniştitor, « dramă de lumină şi umbră la fel de impresionantă ca la Altdorfer », după caracterizarea lui Clark, în care se consumă cotidianul existenţei. S-a glosat mult în jurul prezenţei grupului celor trei, plasaţi într-o lumină a cărei sursă pare să se ascundă în personaje, ca şi asupra elementelor de natură statică din prim-plan, de o minuţie ce se asociază fetişismului obiectelor caracteristic pentru arta Ţărilor de Jos sau, după Pallucchini, inspirată de exemplul veneţianului Carpaccio. Acestea toate ne trimit în zona unor posibile influenţe, dezvăluindu-ne un Tintoretto în contact cu toate realizările Europei — şi nici nu se putea altfel — dar şi continuator original al unei experienţe unice cristalizate în pictura italiană. Iar un raport tonal de mare forţă expresivă şi simbolică de felul celui dintre roşul veşmîntului lui Iosif şi albastrul mantiei Mariei, centrul optic al tabloului, impune încă o dată persistenţa tradiţiei veneţiene. Să alăturăm, dincolo de inerentele diferenţe tematice, dar în virtutea unei atitudini comune compoziţia cu *Maria Egipteanca meditînd*, în care personajul este plantat, contrar legendei, nu într-un pustiu ci la marginea unei păduri de factură nordic-romantică, demnă de un Caspar David Friedrich sau Josef Anton Koch prin atmosfera misterioasă şi halucinantă, datorită căreia artistul integrează în fluxul naturii propria sa atitudine pasională. Avem brusc revelaţia unei schimbări de ton, dar şi explicaţia concret-imagistică pentru admiraţia romanticilor faţă de precursorul lor meridional, care găsise modalitatea de a introduce personajul uman în peisaj prin sentimentul consubstanţialităţii.

Mai puţin impresionantă sub raportul conţinutului şi a stării de tensiune, *Adoraţia magilor* rămîne o piesă frumos echilibrată cromatic, mizînd pe o compoziţie asimetrică prin care grupul principal avansează în planul prim, deşi elementul cel mai tulburător rămîne cortegiul din dreapta, cavalcadă de fiinţe emblematice, un complement necesar în economia ciclului din « Sala terrena ».

Fără să-şi fi diminuat elanul creator, dar mult mai atent la tonul interior al ideilor transfigurate, meditînd nu fără o doză de amărăciune şi resemnare la sensul existenţei umane, Tintoretto produce mai puţine lucrări autografe, recurgînd la ajutorul colaboratorilor şi rezervîndu-se pentru cîteva opere de un interes deosebit, repere în opera sa de bătrîneţe. Fără îndoială, chiar şi în picturile lucrate de colaboratori prezenţa

inteligenței sale artistice se impune ca o dimensiune unificatoare. Dar între o piesă cum este *Paradisul* de la « Palazzo Ducale », considerat astăzi de către specialiști ca o lucrare de atelier, și schița în ulei aflată la « Luvru », spontană și de un dinamism pe care nu îl egalează decît strălucirea cromatică, există o diferență ce separă expresivitatea datorată geniului de corecta aplicarea de către elevi a unei lecții prea grele pentru niște mîini doar abile. Această încercare de a reda gloria celestă într-o viziune inedită ridică interesante probleme de iconografie și compoziție ce implică mai mult concepții și formule profane, pasionante și atractive în esența lor filozofică. Iată întreaga suită de personaje sacre, orînduite într-o ierarhie riguroasă, organizată concentric în jurul unui nucleu misterios, un centru plasmatic din care se nasc prezențe umane. Compoziția este dinamică, figurile au cele mai variate poziții, ele sînt antrenate de un elan centripet și — la fel ca la Michelangelo — studii anatomice de o profană corporalitate populează cu prezența lor concretă un spațiu ireal. Schițate rapid dar decis cu o pensulație fulgurantă, majoritatea personajelor secundare se dizolvă în atmosfera încărcată de o tensiune aproape palpabilă. Elipsele concentrice par să refacă organizarea descrisă de Dante, avînd un ton poetic și vizionar, dar, așa cum sugerează Hocke, ele ar putea să constituie la fel de bine o interpretare picturală a noilor adevăruri științifice, insolite și paradoxale pentru un secol atît de contradictoriu. Într-adevăr, în 1543 Copernic publicase opera sa capitală: « De revolutionibus orbium celestium, libri VI », odată cu ea pămîntul încetînd să mai fie centrul universului, iar în 1583—1584 Giordano Bruno publică lucrările ce aveau să-l facă celebru, acuzîndu-l în ochii obscurantismului bigot. Cel puțin cu trei ani înainte ca Tintoretto să fi pictat *Paradisul* el susținea că orice mișcare circulară trebuie să-și modifice traiectoria în favoarea celei eliptice, tinzînd către infinit, la fel ca organizarea celestă propusă de artist. Acceptînd că poate fi vorba despre ceva mai mult decît o simplă coincidență și privind tabloul cu ochiul omului modern putem izola sensurile religioase pe un plan imagistic imediat, parabola existenței și apoteoza omului dominînd una dintre cele mai îndrăznețe compoziții simbolice, probabil încă neegalată.

Dar iată că *ultima viziune grandioasă* a unei lungi existențe de vizionar atras doar de măreția spiritului și a picturii se naște dintr-o veche și statornică obsesie: tema « Cinei ». Este acea monumentală și fantastică lucrare de la « San Giorgio Maggiore », un recital al valorilor picturale de clarobscur și o sumă a experiențelor care, timp de peste o jumătate de secol, constituiseră scopul și șansa marelui pictor venețian, artist și filozof îndrăgostit de materie și spirit. Realitatea s-a retras în concretețea și omenescul personajelor, în fascinantele detalii ale naturilor statice distribuite în spațiu ca unități autonome. Atmosfera este dominată de un suflu ireal, figuri ectoplasmatice străbat încăperea ca într-o viziune de vis, premoniția dramei pare să-i fi oprit pe protagoniști în poziții simbolice, reprezentînd, poate la fel ca la Leonardo, cele 12 luni ale anului. Străine de misterul la care asistă, personajele secundare se mișcă cu acea forță reținută, plină de eleganță, pe care doar Tintoretto știe să le-o imprime, îndeplinind un ritual domestic impregnat de fastul venețian al obiectelor. Detaliile pitorești vin să accentueze sensul emoțional, transcendent, al evenimentului. Centrul dramei se deplasează în partea stîngă a tabloului, diagonala mesei organizează întreaga compoziție după o schemă perspectivală insolită. « Efectul Tintoretto » devine și mai explicit în sensul unui ecleraj teatral, candela suspendată și persoana lui Christos devin focarele unei confruntări simbolice între calitatea spirituală și cea materială a luminii. În acestă atmosferă suprasaturată de simboluri, traversată de apariții spectrale, valorile picturale vin să adauge accente ce provoacă și astăzi uimirea. Orchestrările tonale se axează pe două acorduri de bază—roșu și albastru—modulate în variante cromatice subtile, ținînd și de o simbolistică interioară, imperios necesară. Materia devine prețioasă, tactilitatea conferă concretețe fiecărui obiect, ca într-o pictură flamandă, scenografia dezvăluie o elaborare savantă, în ciuda aparentei dezordini ce domnește în încăpere. Dominanta emoțională atinge intensitatea proprie marilor experiențe existențiale moderne, astfel încît calificativul de « expresionism » utilizat de Pallucchini pentru a defini climatul întregii piese ne apare pe deplin justificat.

Încheind un ciclu al « Cinelor » ce însoțise întreaga existență a pictorului, *Cina* de la « San Giorgio Maggiore » va încheia și existența omului. În 1594, la 30 martie, *sănătos la spirit și minte prin grația Domnului, dar cu corpul bolnav* Tintoretto își face testamentul. Posesor al unei imense experiențe umane și picturale, Tintoretto își transmite întregul beneficiu de o viață fiului său Domenico, recomandîndu-i să împartă totul, mai ales cele utile formării profesionale, cu fratele său Marco. Gest patern semnificativ, pentru că și în fața definitivei treceri tatăl rămîne artist.

La 31 mai 1594 *magnificul Jacopo di Robusti, zis Tintoretto, moare în vîrstă de 75 de ani şi 8 luni, după 15 zile de febră, în parohia San Marcilio.* Corpul ce adăpostise cel mai neliniştit spirit al unui secol plin de neliniște, receptaculul *celui mai teribil creer al picturii* este îngropat la « Santa Maria dell'Orto », străjuit de operele realizate în această biserică modestă, la picioarele scării simbolice din *Prezentarea la templu*, scara pe care el însuşi o urcase, atingînd una din culmile geniului artistic uman.

NOTE

1. În lucrarea « Il riposo della pittura e della scultura » apărută în 1584 Borghini propune ca dată a naşterii anul 1524. Un alt biograf, Carlo Ridolfi, în lucrarea « Vita de Giacopo Robusti » apărută la Veneția în 1624 optează pentru anul 1512. Data reală a naşterii a fost stabilită după actul de deces de la biserica San Marziale, în care este precizată data morții şi vîrsta lui Tintoretto.

2. Gustav René Hocke, « Lumea ca Labirint », Meridiane, Bucureşti, 1973.

3. Lucrarea le reprezintă pe cele nouă fiice ale regelui Pieros al Macedoniei, concurentele muzelor, transformate în coțofene pentru insolența lor. De aceea, în colțurile tabloului apar două coțofene ţinînd în plisc hîrtie de note şi, respectiv, un luth.

4. *Scuola* reprezintă o formă de confrerie (sau confraternitate) religioasă cu scopuri caritabile, foarte răspîndită în Veneția, iar titlul de membru însemna o cinste şi se acorda cu greu.

5. Legenda vorbeşte despre o « vindecare a leproşilor », detaliu lipsit de importanță pentru noi. Cf. Louis Réau, « Iconographie de l'art chrétien », Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

6. Arsinoe II Eumetica, sora şi soția lui Ptolemeu II Philadelphos, a exilat-o pe sora ei Arsinoe I într-o insulă, de unde ar fi fost salvată de un cavaler justițiar. Celălalt text, versiunea italiană după « Pharsala » de Lucanus vorbeşte despre fuga lui Arsinoe, sora Cleopatrei, din Alexandria, cu ajutorul lui Ganimede.

CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

1518. *La sfîrșitul lunii septembrie sau începutul lui octombrie se naște la Veneția Jacopo Robusti, fiul meșterului vopsitor Giovanni Battista Robusti, originar din Lucca. Documentele atestă și existența unui frate, Domenico, stabilit la Mantova.*

1519. Michelangelo începe lucrările la *Capela Medici.*
1520. Jacopo Pontormo pictează frescele pentru *Vila Medici.*
Luther arde «Bula de admonestare», este excomunicat.
1521—1526. Primul război dintre Francisc I și Carol al V-lea avînd ca miză Italia.
1523. Parmigianino pictează *Autoportretul* (manierist) devenit celebru.
1526—1529. Al doilea război dintre Francisc I și Carol al V-lea, în urma căruia Franța renunță la pretențiile asupra Italiei.
1527. «Sacco di Roma», jefuirea orașului și distrugerea multor valori de către soldații lui Carol al V-lea. La Florența se reinstaurează republica, familia Medici este expulzată din cetate.
1528. Se naște Paolo Caliari, zis Veronese.
Moare Albrecht Dürer (născut în 1471).
1529. Prin pacea de la Cambrai — «Paix des Dames» — Veneția pierde Ravenna și orașele din Apulia.
1532. Apare «Principele» lui Machiavelli.
1534. Ignacio de Loyola întemeiază «Compania lui Iisus», adică «Ordinul iezuiților», confirmat de papă în 1540
Michelangelo începe primele cartoane pentru frescele din *Capela Sixtină*, terminate în 1541.
1536. Jacopo Sansovino începe *Biblioteca sf. Marcu* din Veneția.

1539. *Primul act oficial care vorbește despre Tintoretto, numindu-l* «Mistro Giacomo depentor».
1540. *Prima operă semnată aparținînd lui Tintoretto, o* Sacra conversazione *pe care se vede numele «Jacobus» urmat de o roată. Von Halden credea că e vorba despre un pictor Molin, care se numea în realitate Domenico, dar Carlo Bernari interpretează roata ca un simbol al breslei vopsitorilor, care folosesc acest utilaj pentru întins pînza, deci ar fi vorba despre «Jacobus, fiul vopsitorului».*

1541 Se naște în Creta, la Fodele, Domenikos Theotokopoulos, zis El Greco, pictor de geniu, înrîurit de viziunea lui Tintoretto.

1545. *Scrisoarea lui Pietro Aretino către Tintoretto, plină de elogii și mulțumiri pentru cele două «plafoane» pictate de artist.*

1545—1563. Conciliul din Trento elaborează doctrina și strategia Contrareformei.
1550. Giorgio Vasari publică prima ediție a «Vieților . . .»

Tintoretto se căsătorește cu Faustina Episcopi, sau «de Vescovi» fiica marelui epitrop al «Scuolei di San Marco».

1556. *Se naște Marietta, fiica lui Tintoretto pictoriță și ea.*

1559. Tratatul de la Cateau-Cambrésis, Italia rămîne sub dominație spaniolă. Sfîrșitul «Războaielor italice».

1560. *Se naște Domenico, al doilea fiu al lui Tintoretto, viitor pictor. Nu se cunoaște data nașterii primului fiu, Giovanni Battista.*
1561. *Se naște Marco, al treilea fiu, de asemenea pictor.*
1562. *Se naște Perina, cea de a doua fiică, se va călugări.*
1563. Veronese pictează *Nunta din Cana*, lansînd o nouă formulă în pictura venețiană.

1564. *Tintoretto începe decorarea «Sălii de oaspeți» de la «Scuola di San Rocco».*
1565. *Tintoretto este primit membru al confreriei de la «San Rocco».*
1566. *Tintoretto devine membru al Academiei florentine, alături de Tițian, Salviati și Palladio.*

Palladio începe edificarea bisericii *San Giorgio Maggiore* din Veneția.

1570. *Se naște Ottavia, fiica lui Tintoretto, viitoare călugăriță.*

1571. Bătălia de la Lepanto. Flota creştină condusă de Don Juan de Austria îi înfrînge pe turci.
1573. Se naşte Michelangelo Merisi, zis Caravaggio, iniţiatorul unui nou realism, bazat pe clar-obscur, care va înrîuri profund pictura europeană.

1576. *Tintoretto începe decorarea «Sălii mari» de la «Scuola di San Rocco».*

1577. Se naşte Pieter Paul Rubens, pictorul barocului prin excelenţă.

1580. *Tintoretto face o călătorie la Mantova, pentru a supraveghea montarea pînzelor din ciclul* Fastele familiei Gonzaga.
Se naşte probabil, Frans Hals, unul din marii portretişti ai lumii.
1581, *Tintoretto termină decorarea «Sălii mari».*
1583. *Tintoretto începe picturile pentru «Sala de jos» de la «Scuola di San Rocco».*

1583—1584. Giordano Bruno publică «Despre cauză, principiu şi unitate» şi «Despre infinit, univers şi lume».

1585. *Se naşte Lanza, fiica lui Tintoretto. Există informaţii şi despre o a cincea fiică, Altura, fără a i se cunoaşte data naşterii.*
1587. *Tintoretto termină decorarea «Sălii de jos».*
1590. *Moare Marietta, eveniment ce pare să-l fi impresionat în mod puternic pe Tintoretto, accentuîndu-i deprimarea.*
1592. *Tintoretto este ales membru în «Scuola dei Mercanti».*
1594. *La 31 mai moare Jacopo Robusti, zis Tintoretto.*

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

GIORGIO VASARI, *Le Vite*, Ed. Milanesi, Firenze, 1881.

HEINRICH THODE, *Tintoretto*, Bielefeld-Leipzig, 1901.

RODOLFO PALLUCCHINI, *Tintoretto a San Rocco*, Le tre Venezie, Veneţia, 1937.

PIETRO ARETINO, *Lettere*, Ed. Ortolani, Torino, 1945.

HANS TIETZE, *Tintoretto*, Gemälde und Zeichnungen, Londra, 1948.

HEINRICH WÖLFFLIN, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Meridiane, Bucureşti, 1968.

LIONELLO VENTURI, *De Léonard au Gréco*, Skira, Genève, 1956.

GIUSEPPE DE LOGU, *Pittura veneziana*, Istituto Italiano d'Arte Grafiche, Bergamo, 1958.

GIULIANO BRIGANTI, *Le Maniérisme italien*, VEB Edition, Leipzig, 1962.

JACQUES BOUSQUET, *La peinture maniériste*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 1964.

RENÉ HUYGHE, *Puterea imaginii*, Meridiane, Bucureşti, 1971.

ANDREI OŢETEA, *Renaşterea şi Reforma*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.

ANDRÉ CHASTEL, *La crise de la Renaissance*, Skira, Genève, 1968.

FRED BÉRANCE, *Renaşterea italiană*, Meridiane, Bucureşti, 1969.

FREDERICK HARTT, *A History of Italian Renaissance Art*, Thames and Hudson, Londra, 1970.

ROGER CAILLOIS, *In inima fantasticului*, Meridiane, Bucureşti, 1971.

Tout l'oeuvre peint de Tintoret, Flammarion, Paris, 1971.

BERNARD BERENSON, *Pictorii italieni ai Renaşterii*, Meridiane, Bucureşti 1971.

GUSTAV RENÉ HOCKE, *Lumea ca labirint*, Meridiane, Bucureşti, 1973.

LISTA REPRODUCERILOR

1. CONCERTUL
1544—1545
0,46×0,90 *
ulei pe lemn
Verona, Museo di Castelvecchio

2. CINA CEA DE TAINĂ
1547
1,57×4,43
ulei pe pînză
Veneţia, San Marcuola

3. CINA CEA DE TAINĂ, detaliu

4. SFÎNTUL MARCU SALVEAZĂ UN SCLAV sau MIRACOLUL SCLAVULUI detaliu

5. SFÎNTUL MARCU SALVEAZĂ UN SCLAV sau MIRACOLUL SCLAVULUI
1548
4,15×5,41
ulei pe pînză
Veneţia, Accademia

6. SPĂLAREA PICIOARELOR
1547
2,10×5,35
ulei pe pînză
Madrid, Prado

7. ÎNFĂŢIŞAREA FECIOAREI LA TEMPLU, detaliu

8. ÎNFĂŢIŞAREA FECIOAREI LA TEMPLU, detaliu

9. ÎNFĂŢIŞAREA FECIOAREI LA TEMPLU
1552
4,29×4,80
ulei pe pînză
Veneţia, Santa Maria dell'Orto

10. SFÎNTUL AUGUSTIN ŞI INFIRMII
1549—1550
2,25×1,75
ulei pe pînză
Vicenza, Museo Civico

11. PORTRET DE FEMEIE ÎN DOLIU
1555
1,04×0,87
ulei pe pînză
Dresda, Gemäldegalerie

12. MOISE SALVAT DIN APĂ
1555
0,56×1,19
ulei pe pînză
Madrid, Prado

13. IOSIF ŞI SOŢIA LUI PUTIFAR
1555
0,54×1,17
ulei pe pînză
Madrid, Prado

14. ELIBERAREA LUI ARSINOE
1555—1556
1,53×2,51
ulei pe pînză
Dresda, Gemäldegalerie

15. SUZANA ŞI BĂTRÎNII, detaliu

16. SUZANA ŞI BĂTRÎNII
1557
1,466×1,936
ulei pe pînză
Viena, Kunsthistorisches Museum

17. DESCOPERIREA CORPULUI SFÎNTULUI MARCU
1562—1566
4,05×4,05
ulei pe pînză
Milano, Brera

18. RĂPIREA CORPULUI SFÎNTULUI MARCU
1562—1566
3,98×3,15
ulei pe pînză
Veneţia, Accademia

19. RĂPIREA CORPULUI SFÎNTULUI MARCU, detaliu

20. COBORÎREA DE PE CRUCE
1559
2,27×2,94
ulei pe pînză
Veneţia, Accademia

21. RĂSTIGNIREA, detaliu

22. RĂSTIGNIREA, detaliu

23. RĂSTIGNIREA, detaliu
1565
5,36×12,24
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

24. PORTRETUL LUI JACOPO SANSOVINO
1566

* Dimensiunile sînt date în *metri* (înălţimea × lăţimea)

0,70×0,65
ulei pe pînză
Florenţa, Uffizi

25. PORTRET DE BĂTRÎN, detaliu
1564
1,11×0,84
ulei pe pînză
Viena, Kunsthistorisches Museum

26. PECIOARA CU PRUNCUL, detaliu
1573
0,98×1,51
ulei pe pînză
Florenţa, Palatino

27. CALVARUL
1566—1567
5,15×3,80
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

28. ŞARPELE DE BRONZ
1575—1576
8,40×5,20
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

29. AUTOPORTRET
1573
0,72×0,57
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

30. CHRISTOS ÎN CASA MARTEI ŞI MARIEI
1567
1,975×1,31
ulei pe pînză
München, Alte Pinakothek

31. CINA CEA DE TAINĂ
1566
2,21×4,13
ulei pe pînză
Veneţia, San Trovaso

32. CHRISTOS ÎN CASA MARTEI ŞI MARIEI, (detaliu, din nr. 30)

33. FIERĂRIA LUI VULCAN
1576
1,45×1,56
ulei pe pînză
Veneţia, Palazzo Ducale

34. IZVORUL TĂMĂDUIRII, detaliu
1579—1581
5,33×5,29
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

35. CHRISTOS ÎN FAŢA LUI PILAT
1566—1567
5,15×3,80
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

36. RĂSTIGNIREA
1568
3,41×3,71
ulei pe pînză
Veneţia, San Cassiano

37. ADORAŢIA PĂSTORILOR
1579—1581
5,42×4,55
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

38. ÎNĂLŢAREA
1579—1581
5,38×3,25
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

39. VENUS, ARIADNA ŞI BACHUS
1576
1,46×1,67
ulei pe pînză
Veneţia, Palazzo Ducale

40. MERCUR ŞI GRAŢIILE
1576
1,46×1,55
ulei pe pînză
Veneţia, Palazzo Ducale

41. STRÎNGEREA MANEI
1577
5,50×5,20
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

42. CINA CEA DE TAINĂ
1579—1581
5,38×4,87
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

43. FRANCESCO II DE GONZAGA ÎN BĂTĂLIA DE LA TARO
(din ciclul «Fastele familiei Gonzaga»)
1578—1579
2,69×4,22
München, Alte Pinakothek

44. MARTE IZGONIT DE MINERVA
1576
1,48×1,68
ulei pe pînză
Veneţia, Palazzo Ducale

45. ORIGINEA CĂII LACTEE
1582
1,48×1,65
ulei pe pînză
Londra, National Gallery

46. BOTEZUL LUI CHRISTOS, detaliu
1579—1581
5,38×4,65
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

47. FUGA ÎN EGIPT, detaliu
1583—1587
4,22×5,80
ulei pe pînză
Veneţia, Scuola di San Rocco

48. FUGA ÎN EGIPT, detaliu

49. VIZIUNEA LUI EZECHIEL
1577—1578
6,60×2,65
ulei pe pînză
Veneția, Scuola di San Rocco

50. IONA ȘI BALENA
1577—1578
2,65×3,70
ulei pe pînză
Veneția, Scuola di San Rocco

51. PARADISUL
1588—1592
1,43×3,62
ulei pe pînză
Paris, Luvru

52. MARIA MAGDALENA CITIND
1583—1587
4,25×2,09
ulei pe pînză
Veneția, Scuola di San Rocco

53. MARIA EGIPTEANCA MEDITÎND
1583—1587
4,25×2,11
ulei pe pînză
Veneția, Scuola di San Rocco

54. MARIA EGIPTEANCA MEDITÎND
detaliu

55. SAMARITEANCA
1578
1,16×0,93
ulei pe pînză
Florența, Uffizi

56. PUNEREA ÎN MORMÎNT
1593—1594
2,88×1,66
ulei pe pînză
Veneția, San Giorgio Maggiore

57. PUNEREA ÎN MORMÎNT, detaliu

58. PUNEREA ÎN MORMÎNT, detaliu

59. ADORAȚIA MAGILOR, detaliu

60. ADORAȚIA MAGILOR, detaliu
1583—1587
4,25×5,44
ulei pe pînză
Veneția, Scuola din San Rocco

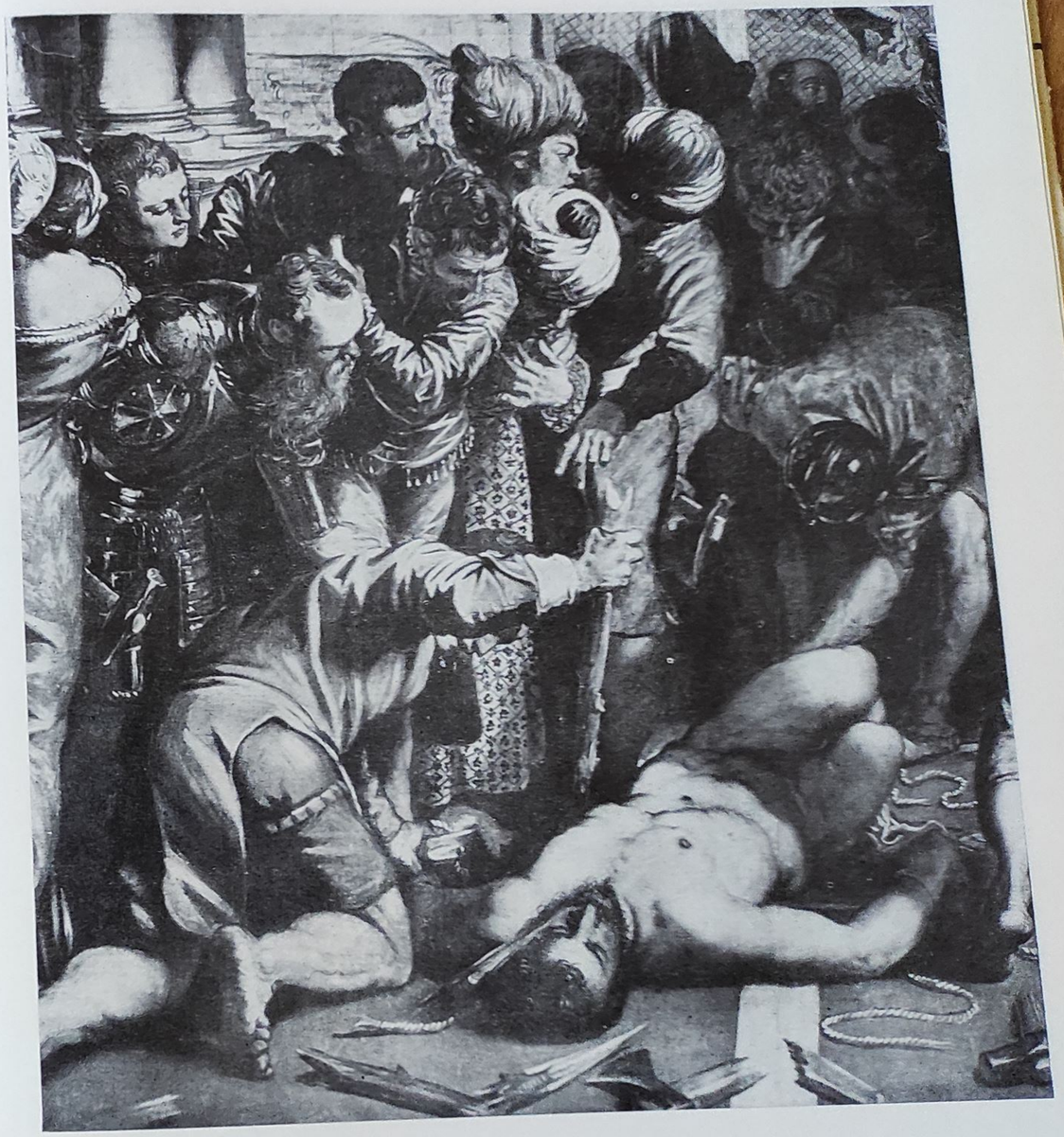
61. CINA CEA DE TAINĂ, detaliu

62. CINA CEA DE TAINĂ, detaliu

63. CINA CEA DE TAINĂ
1592—1594
3,65×5,68
ulei pe pînză
Veneția, San Giorgio Maggiore

64. AUTOPORTRET, detaliu
1590
0,61×0,51
ulei pe pînză
Paris, Luvru

1. Concertul



5. Sfîntul Marcu salvează un sclav

6. Spălarea picioarelor
7. Înfățișarea Fecioarei la templu (*detaliu*)

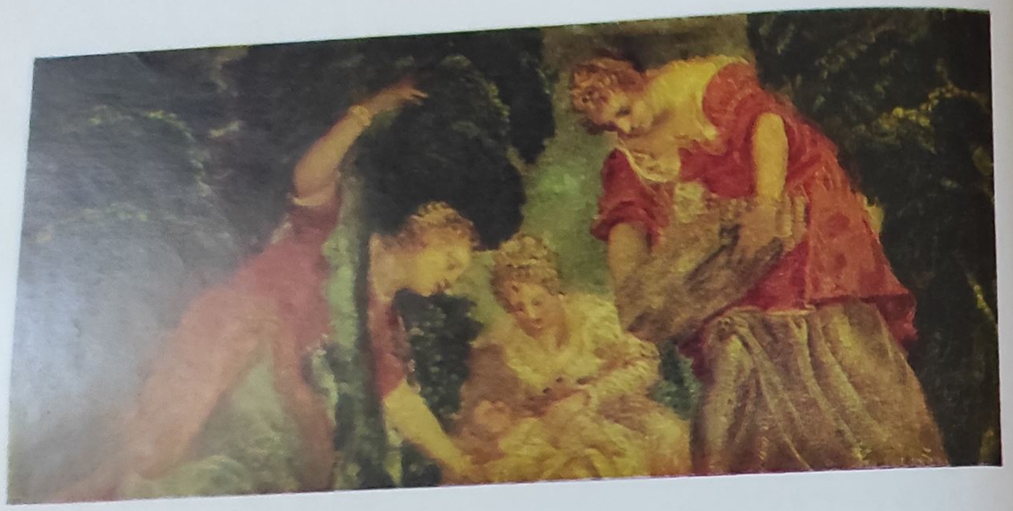
8. Înfățișarea Fecioarei la templu (detaliu)

9. Înfățișarea Fecioarei la templu

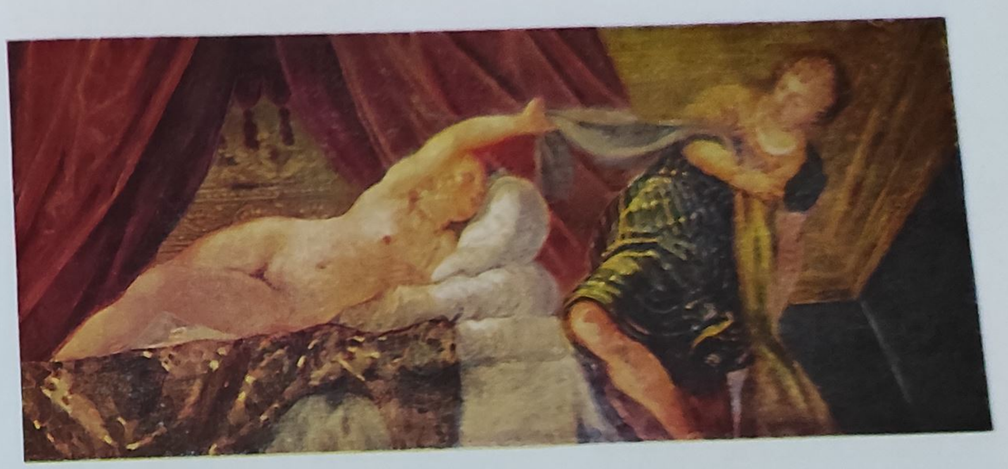
10. Sfîntul Augustin și infirmii

11. Portret de femeie în doliu

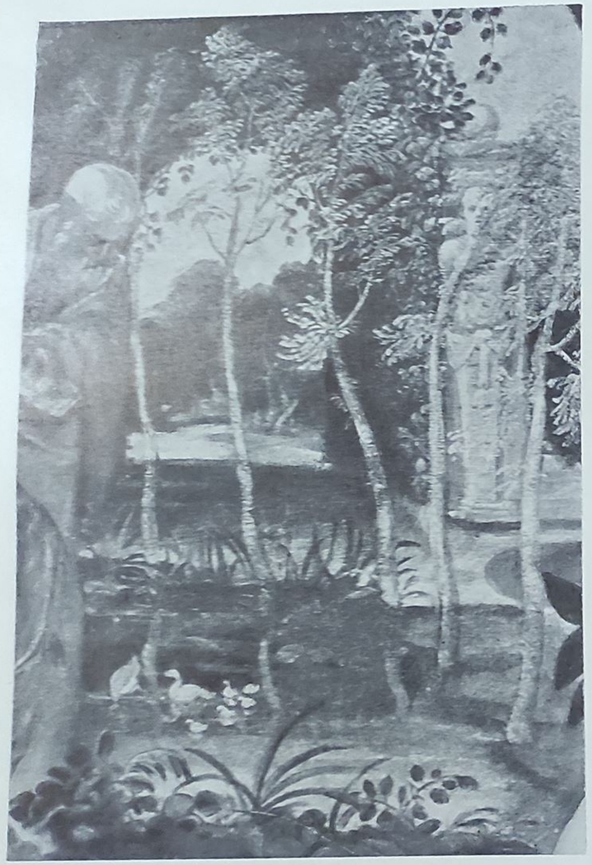
12. Moise salvat din apă



13. Iosif și soția lui Putifar
14. Eliberarea lui Arsinoe

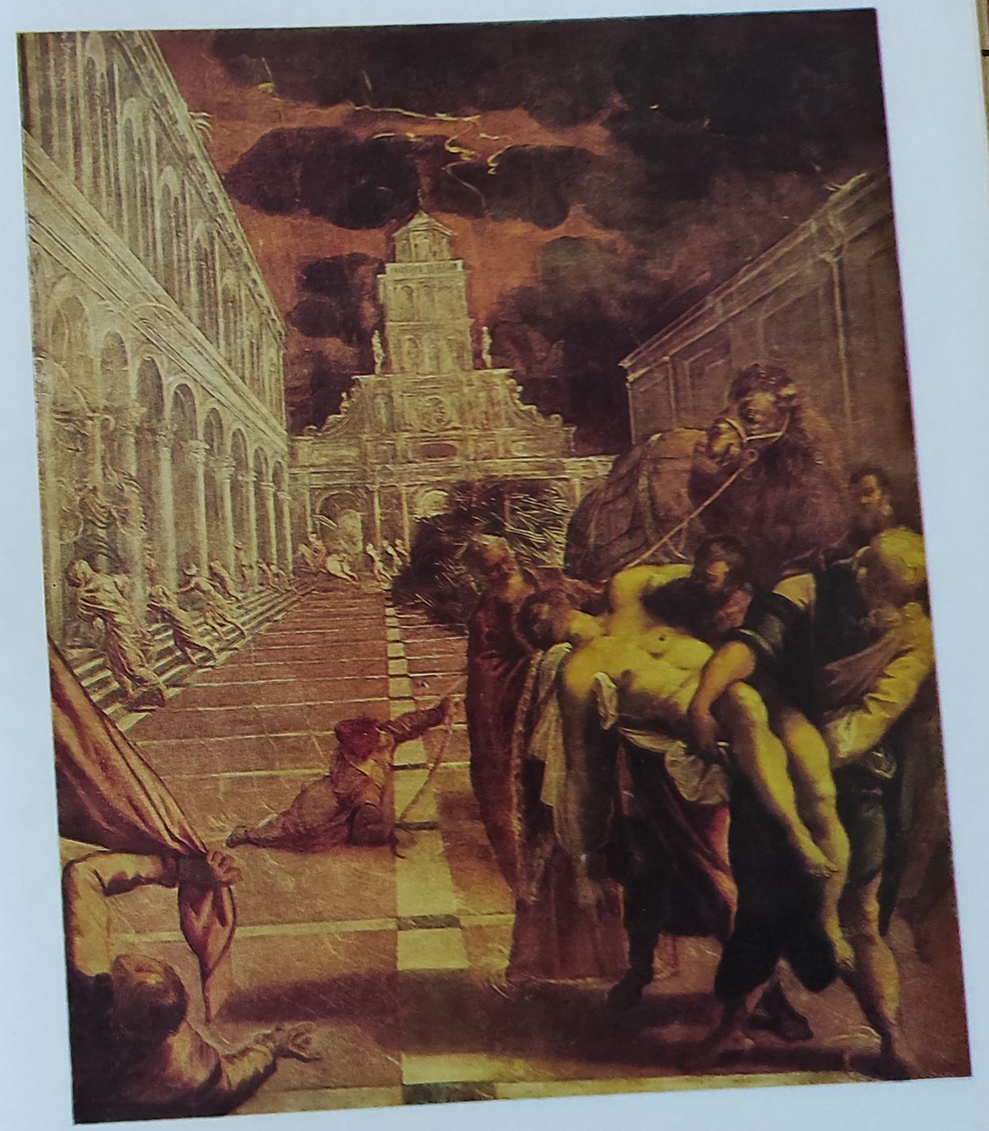


15. Suzana și bătrînii (detaliu)
16. Suzana și bătrînii



17. Descoperirea corpului sfîntului Marcu

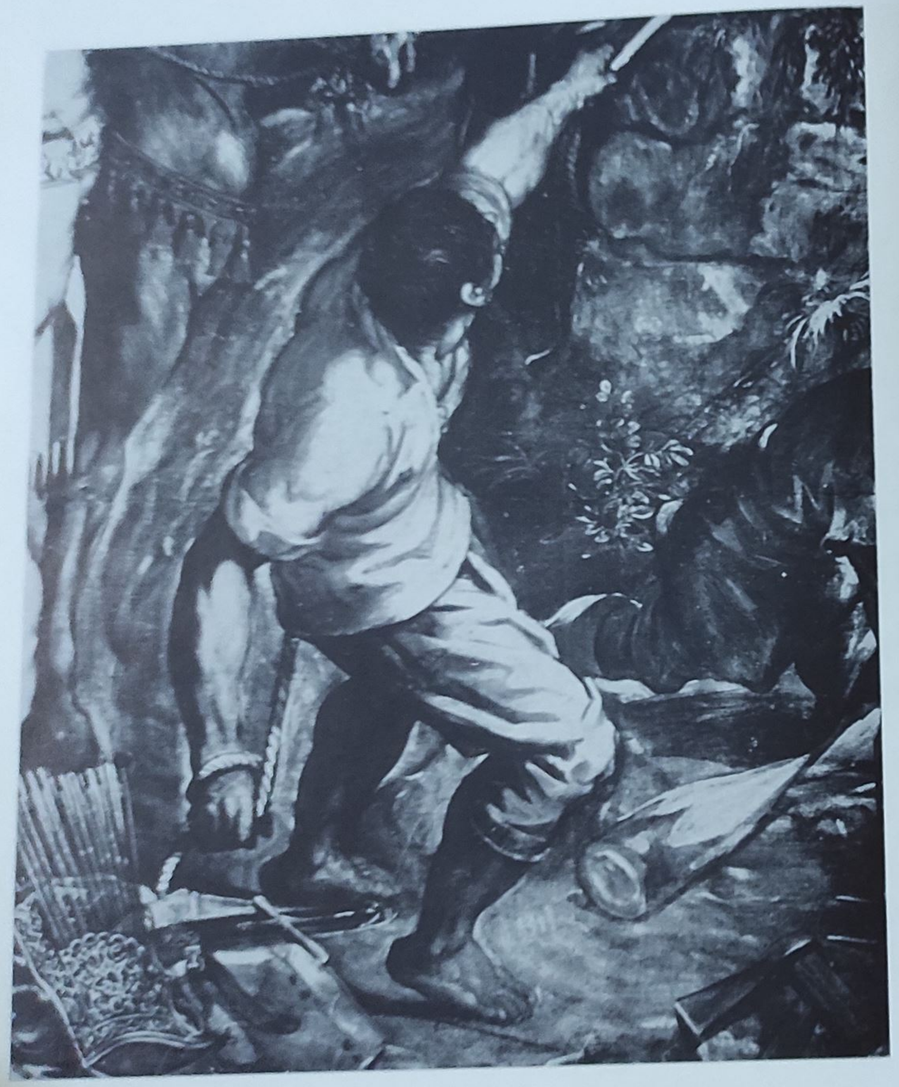
18. Răpirea corpului sfîntului Marcu



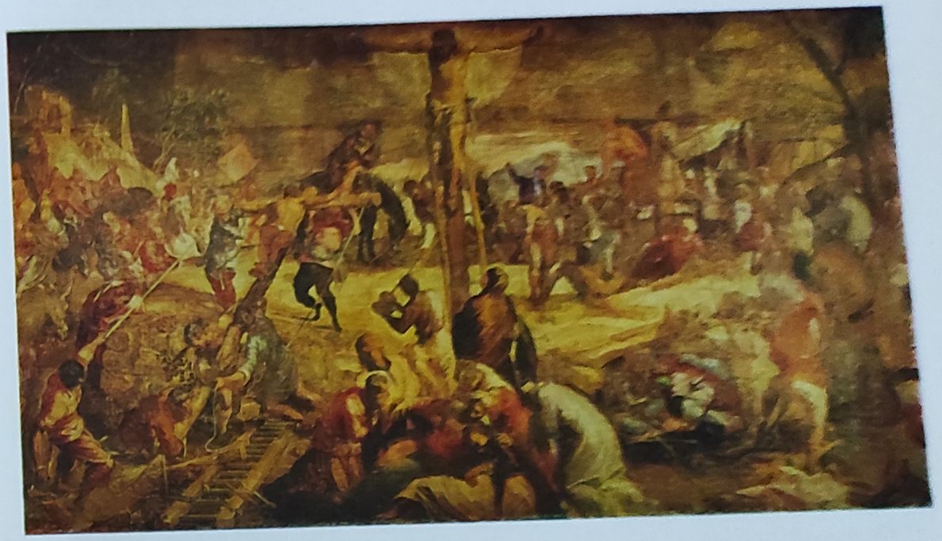
19. Răpirea corpului sfîntului Marcu (detaliu)

20. Coborîrea de pe cruce
21. Răstignirea (detaliu)

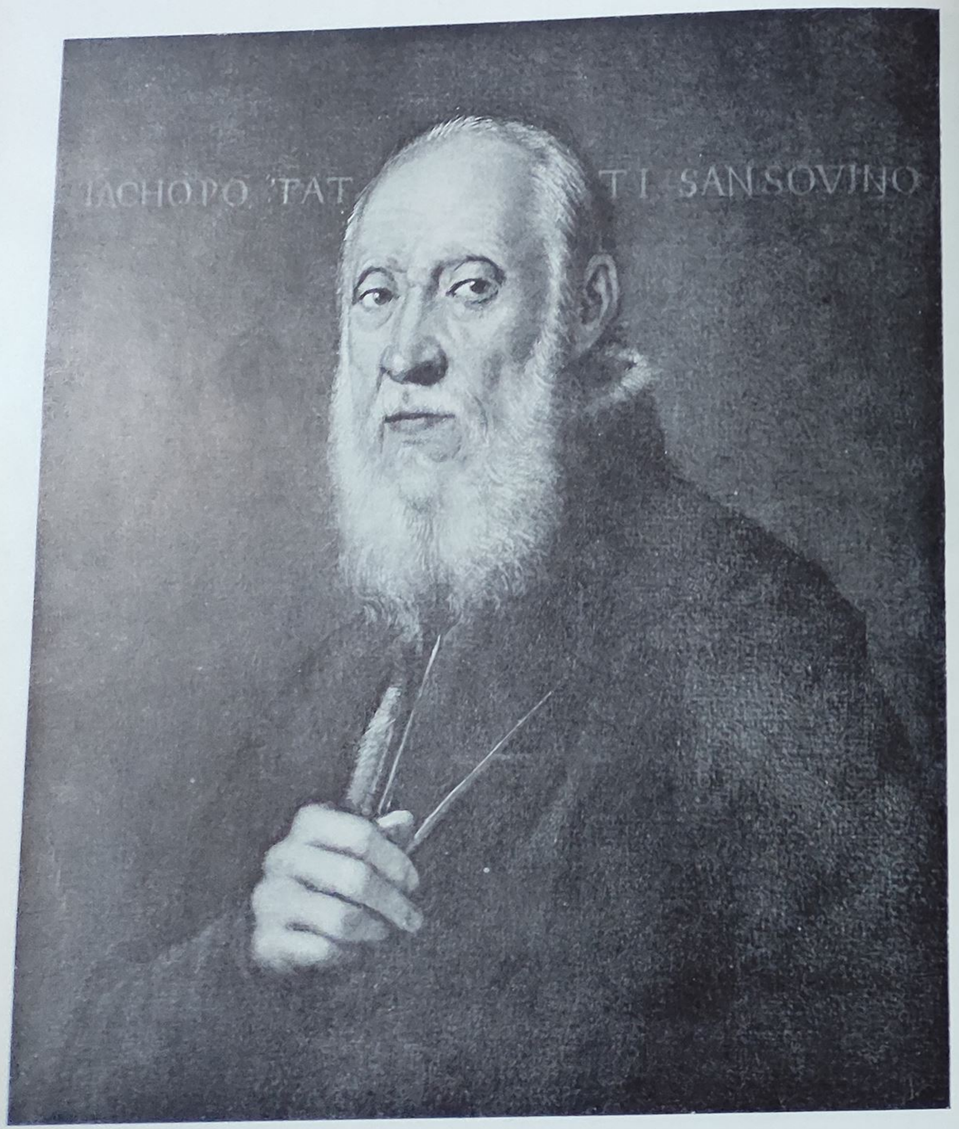
22. Răstignirea (detaliu)



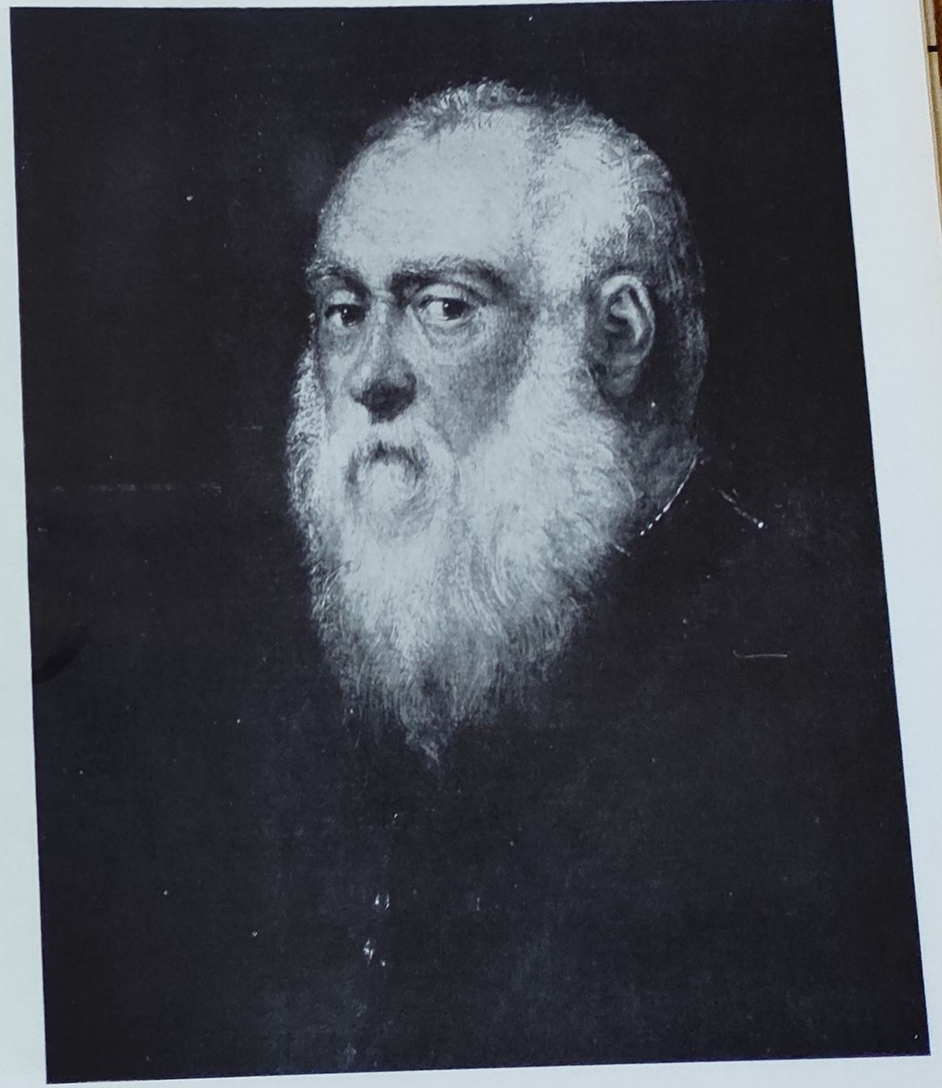
23. Răstignirea (detaliu)



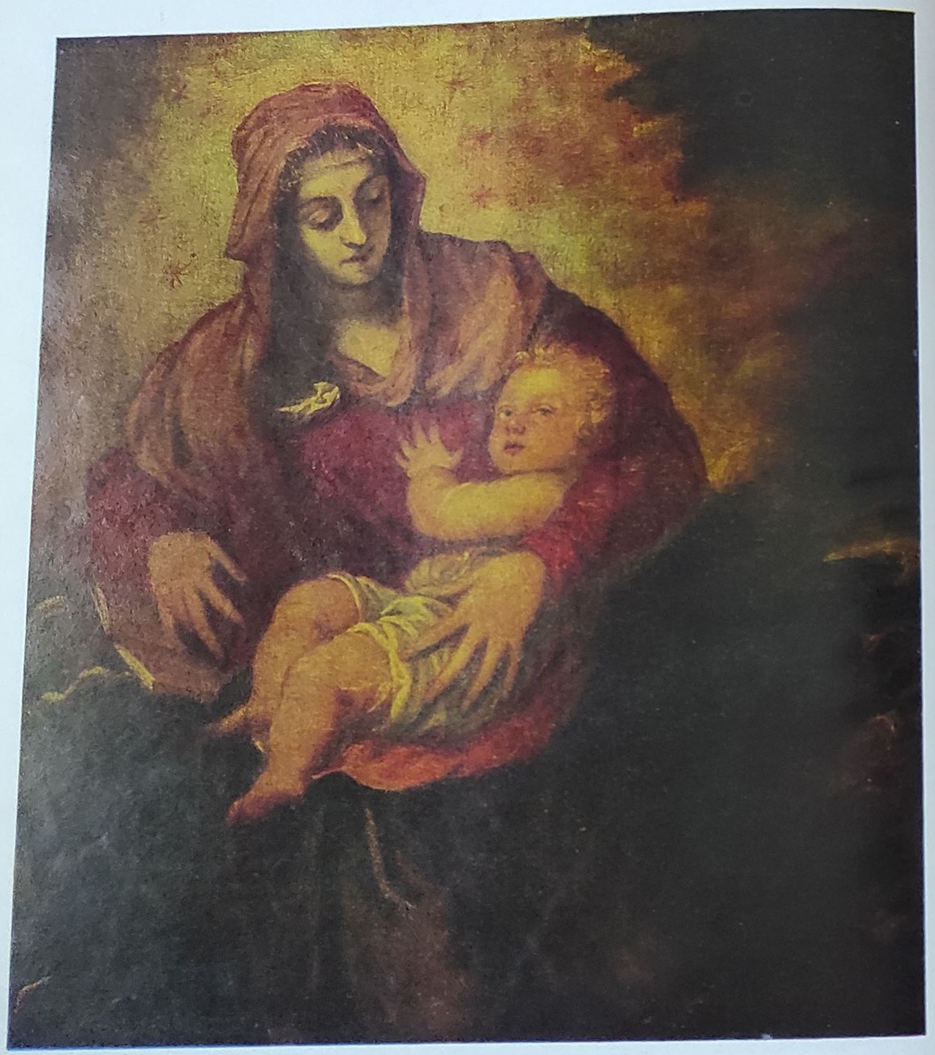
24. Portretul lui Jacopo Sansovino



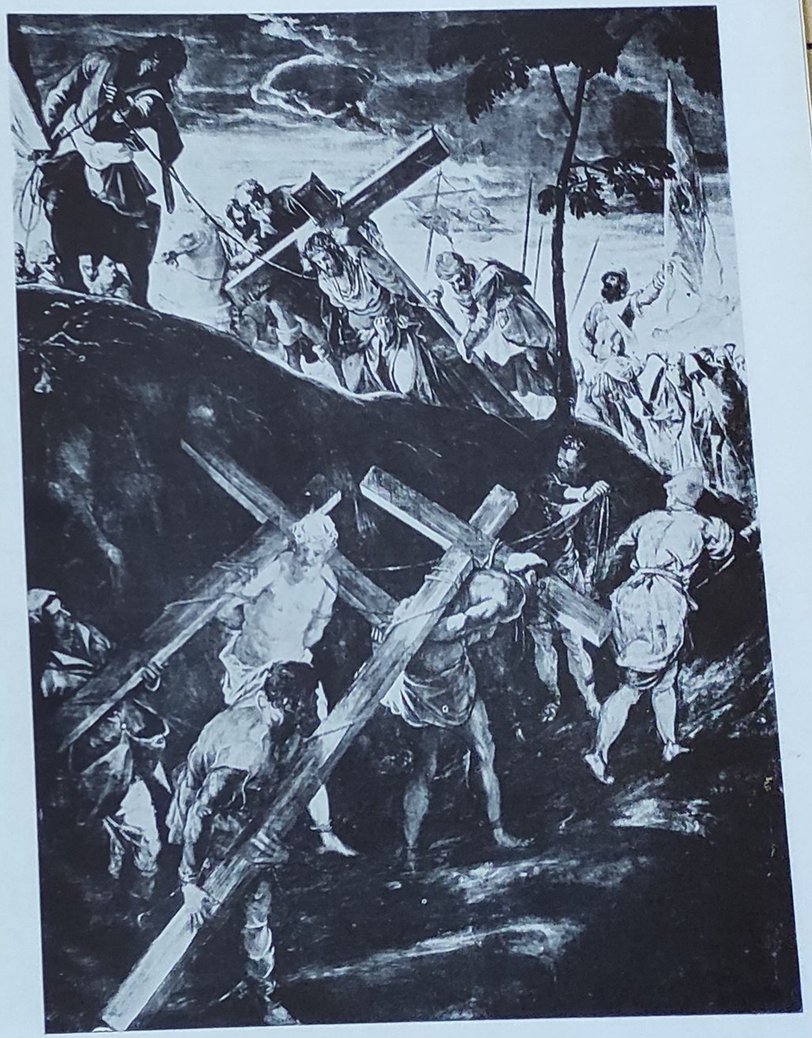
25. Portret de bătrîn (detaliu)



26. Fecioara cu pruncul (detaliu)

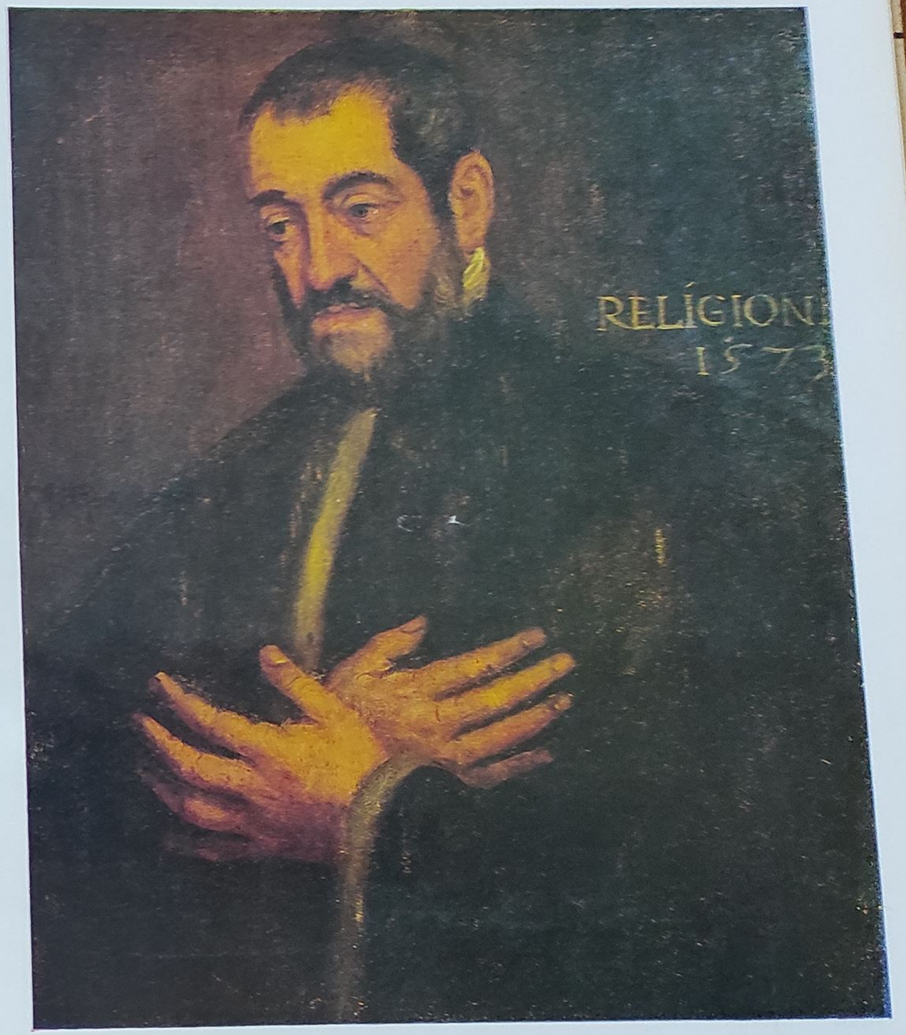


27. Calvarul



28. Sarpele de bronz

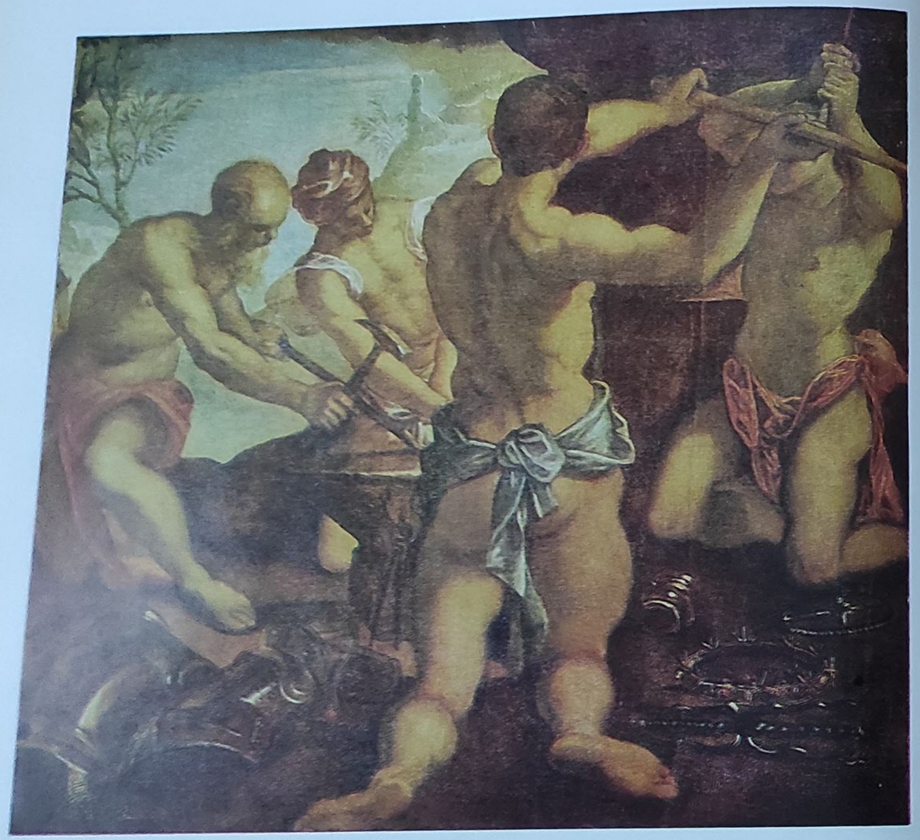
29. Autoportret



30. Christos în casa Martei și Mariei

31. Cina cea de taină
32. Christos în casa Martei și Mariei (detaliu din *nr. 30*)

33. Fierăria lui Vulcan



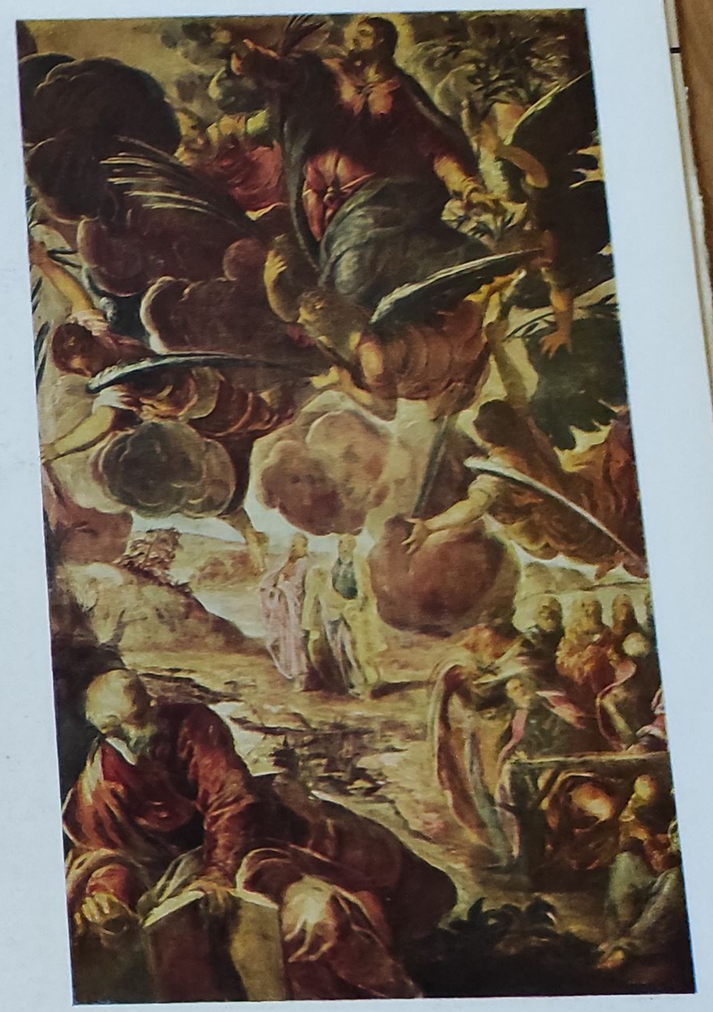
34. Izvorul tămăduirii (detaliu)

35. Christos în fața lui Pilat

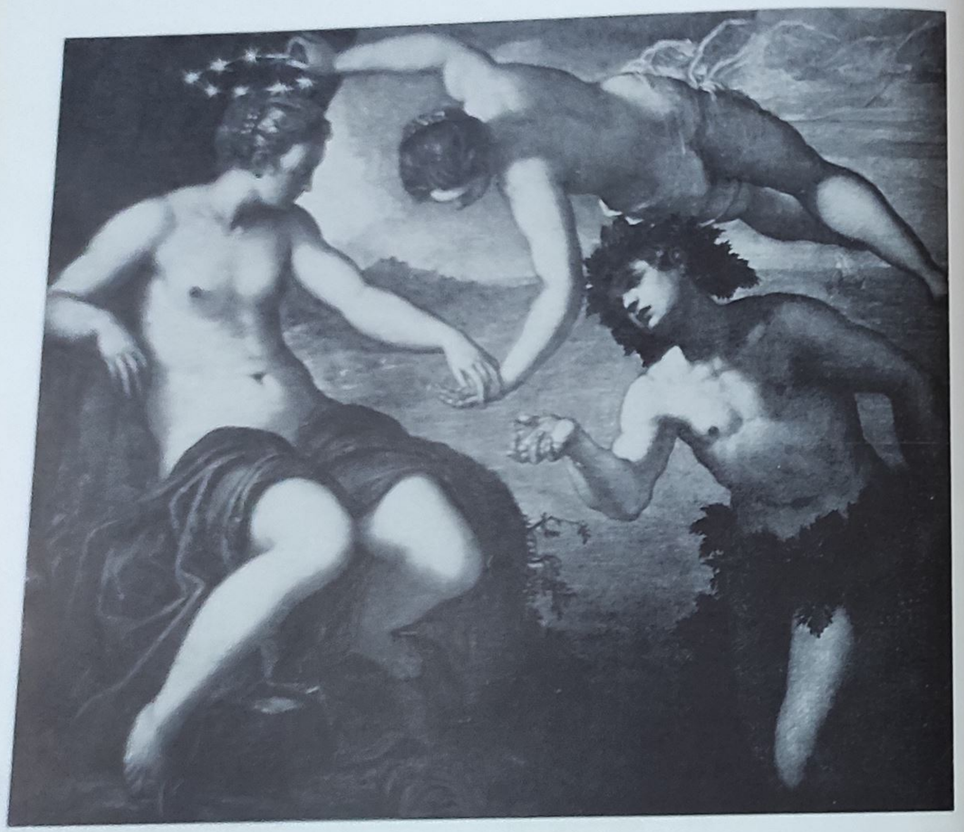
36. Răstignirea

37. Adunarea pământenilor

38. Înălțarea

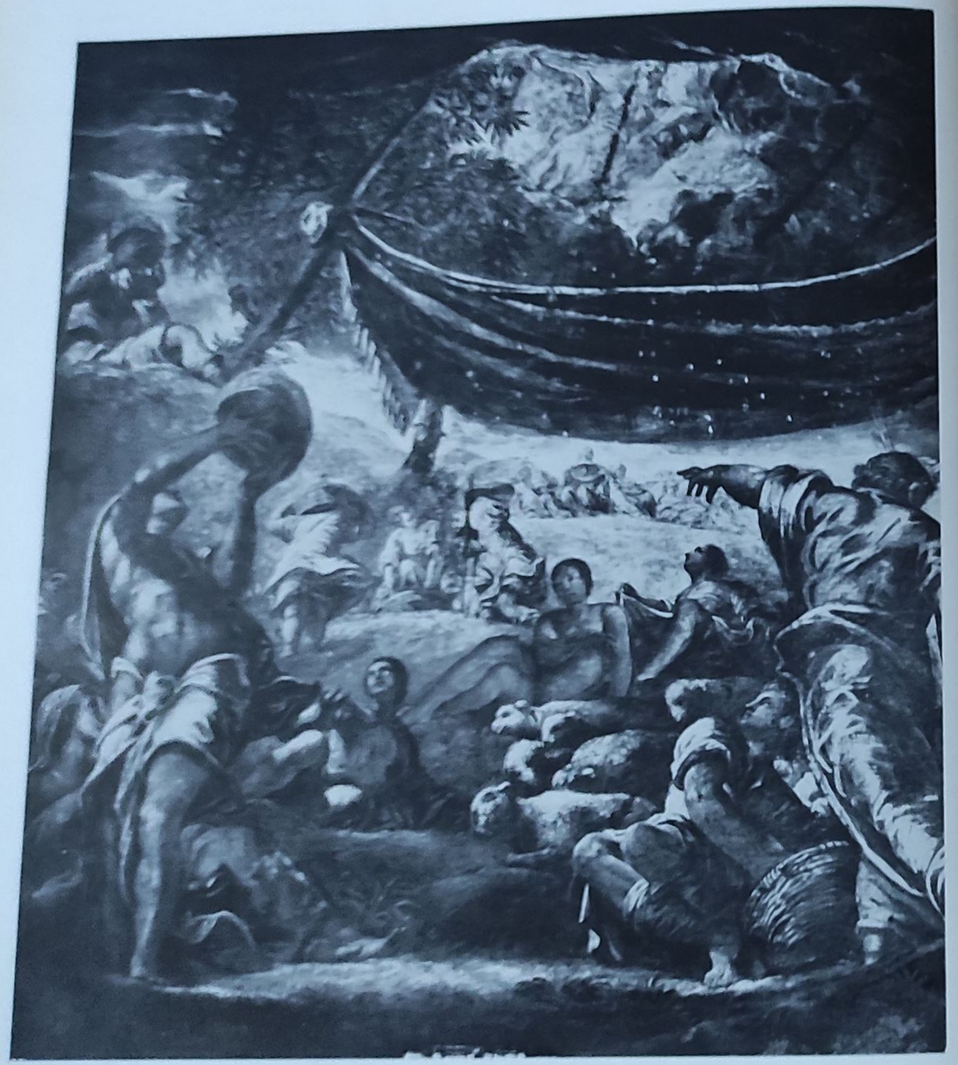


39. Venus, Ariadna și Bachus



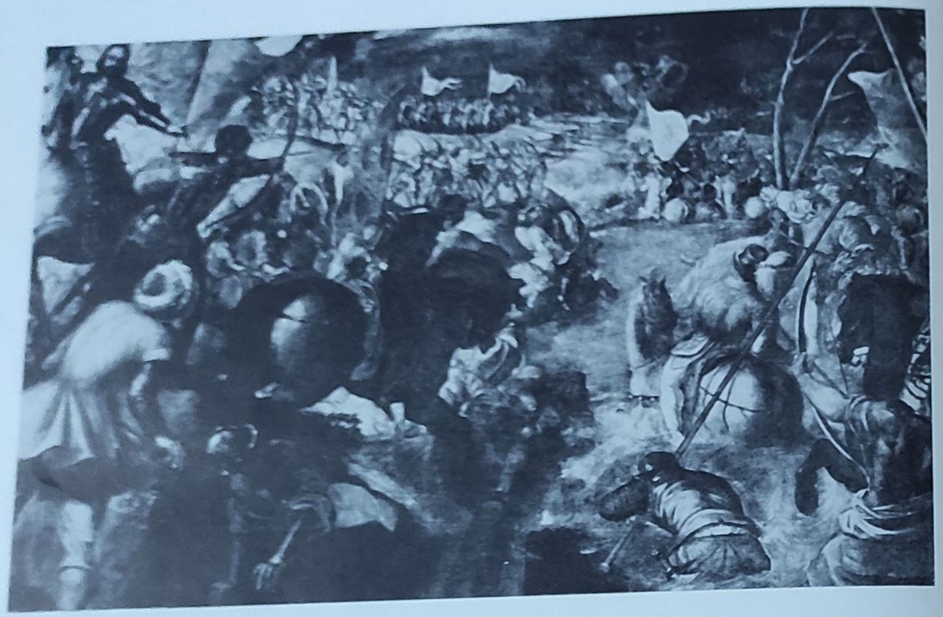
40. Mercur și grațiile

41. Stringerea mănei



42. Cina cea de taină

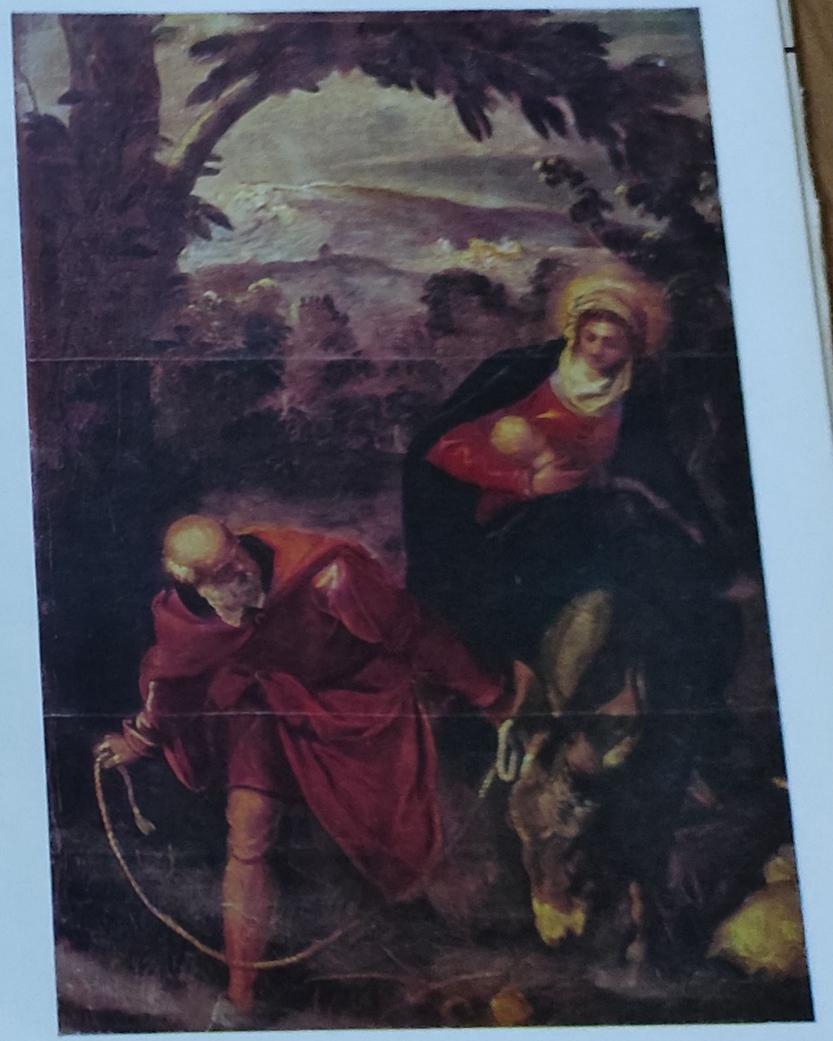
43. Francesco II de Gonzaga în bătălia de la Taro (detaliu)
44. Marte izgonit de Minerva (detaliu)



45. Originea căii lactee

46. Botezul lui Christos (detaliu)

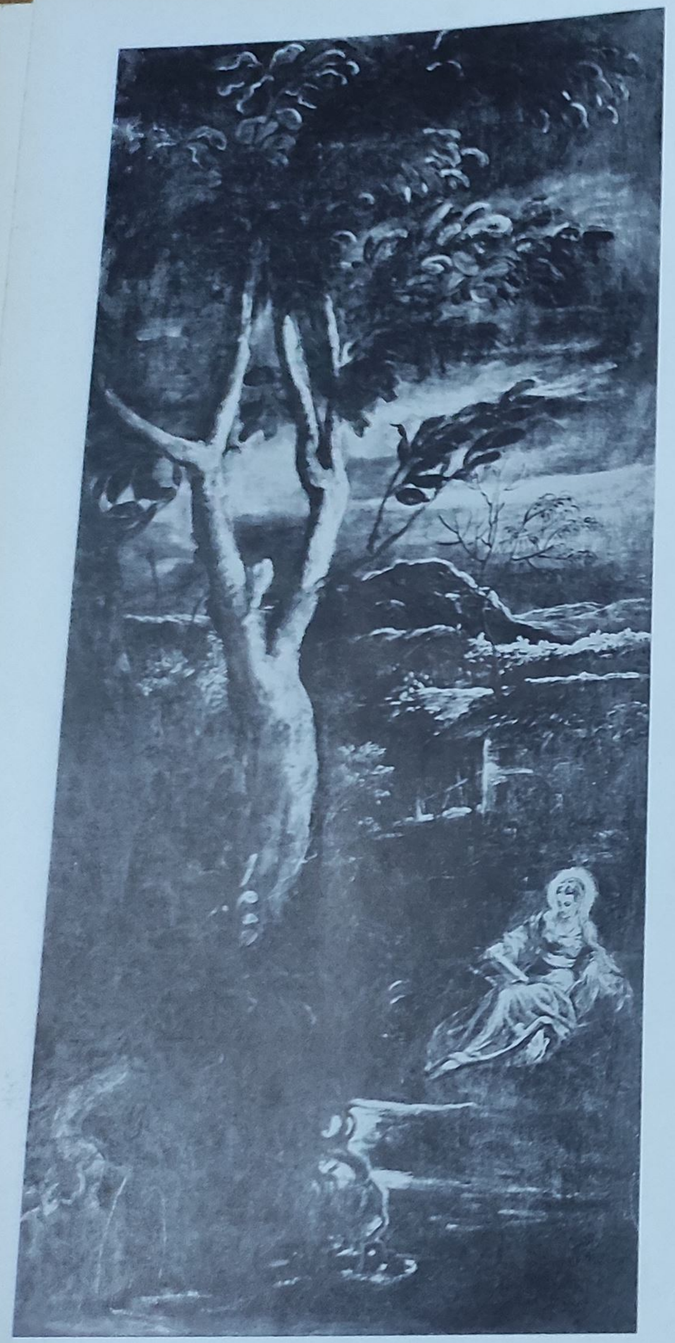
47. Fuga în Egipt (detaliu)



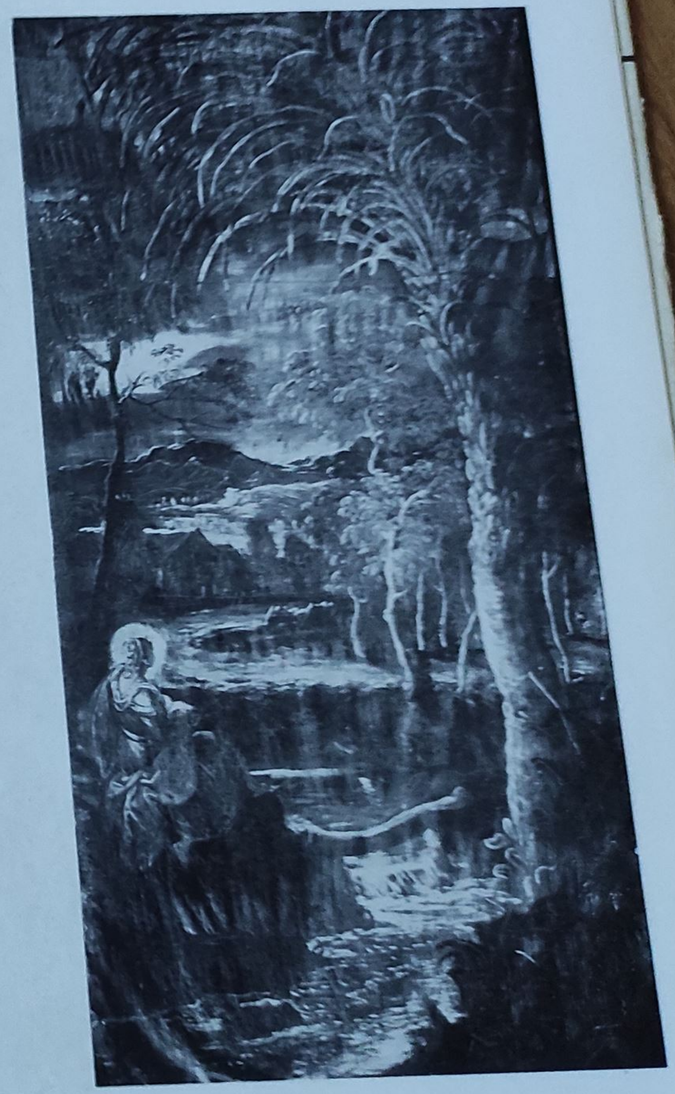
48. Fuga în Egipt (detaliu)
49. Viziunea lui Ezechiel
50. Iona şi balena

51. Paradisul

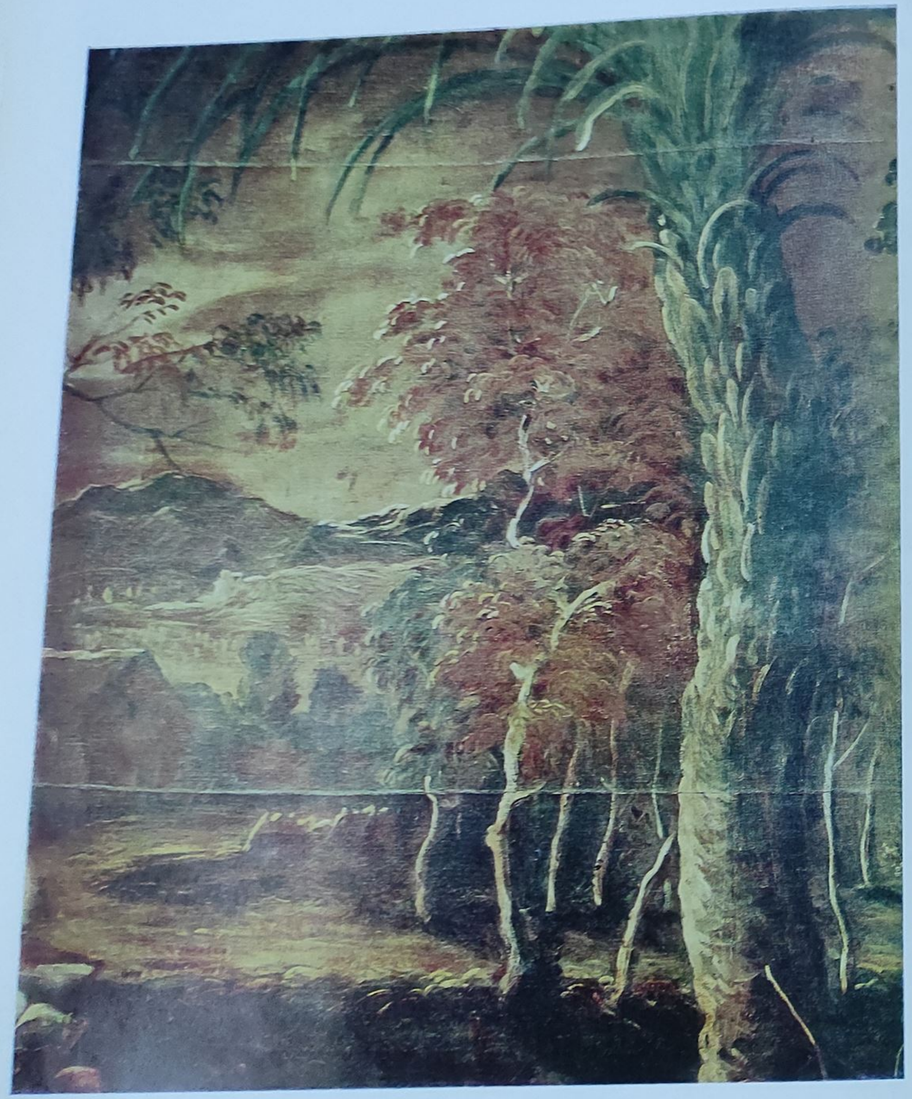
52. Maria Magdalena citind



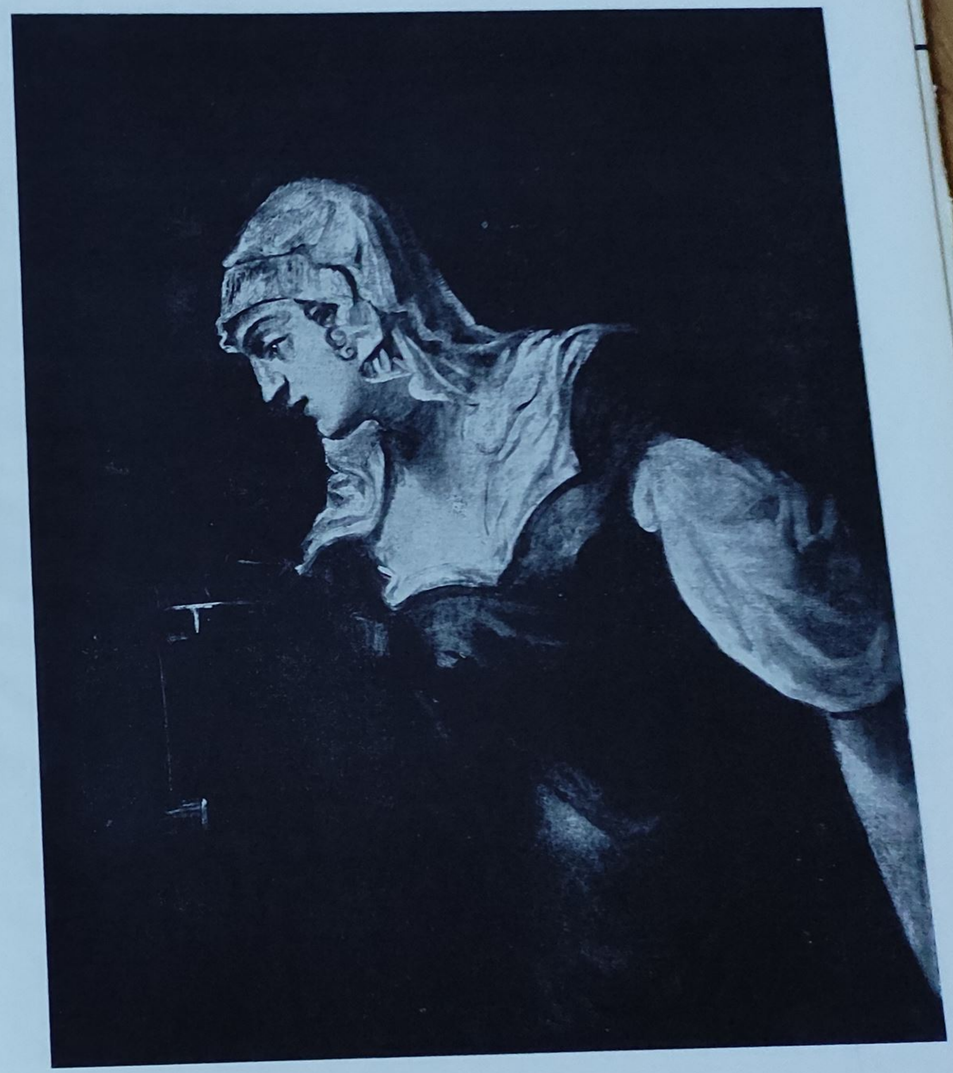
53. Maria Egipteanca meditînd



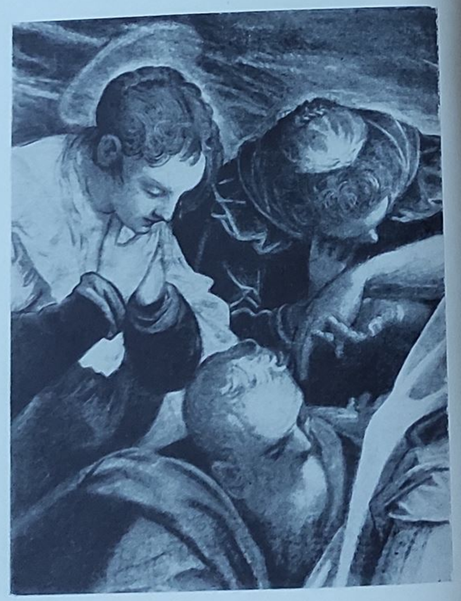
54. Maria Egipteanca meditînd (detaliu)



55. Samariteanca



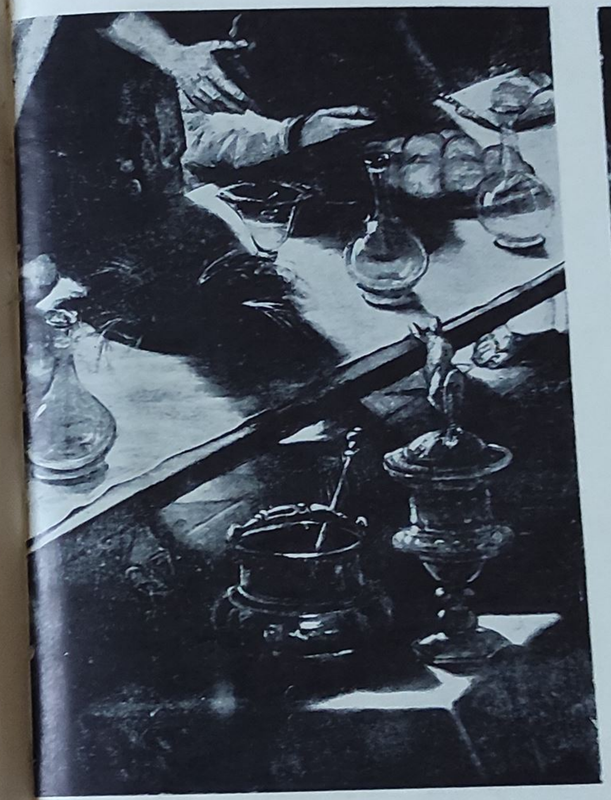
56. Punerea în mormînt
57. Punerea în mormînt (detaliu)
58. Punerea în mormînt (detaliu)

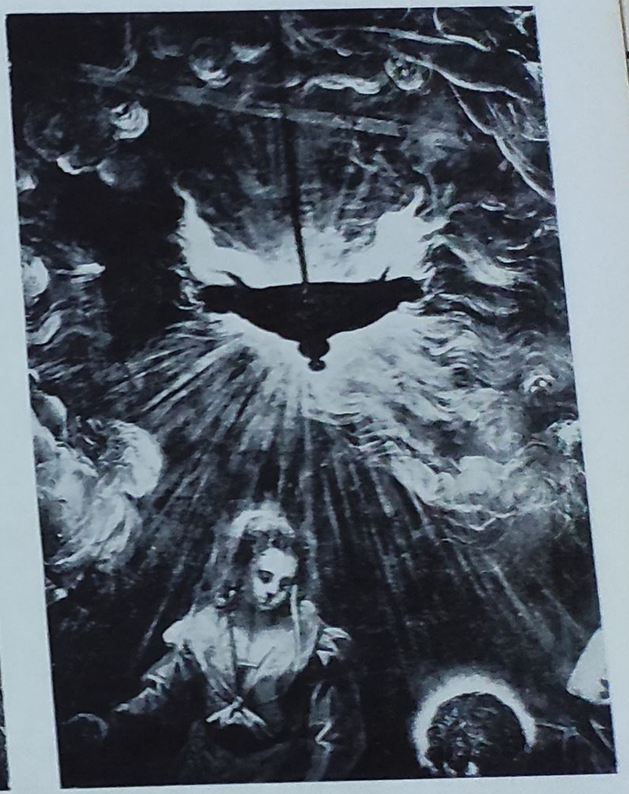


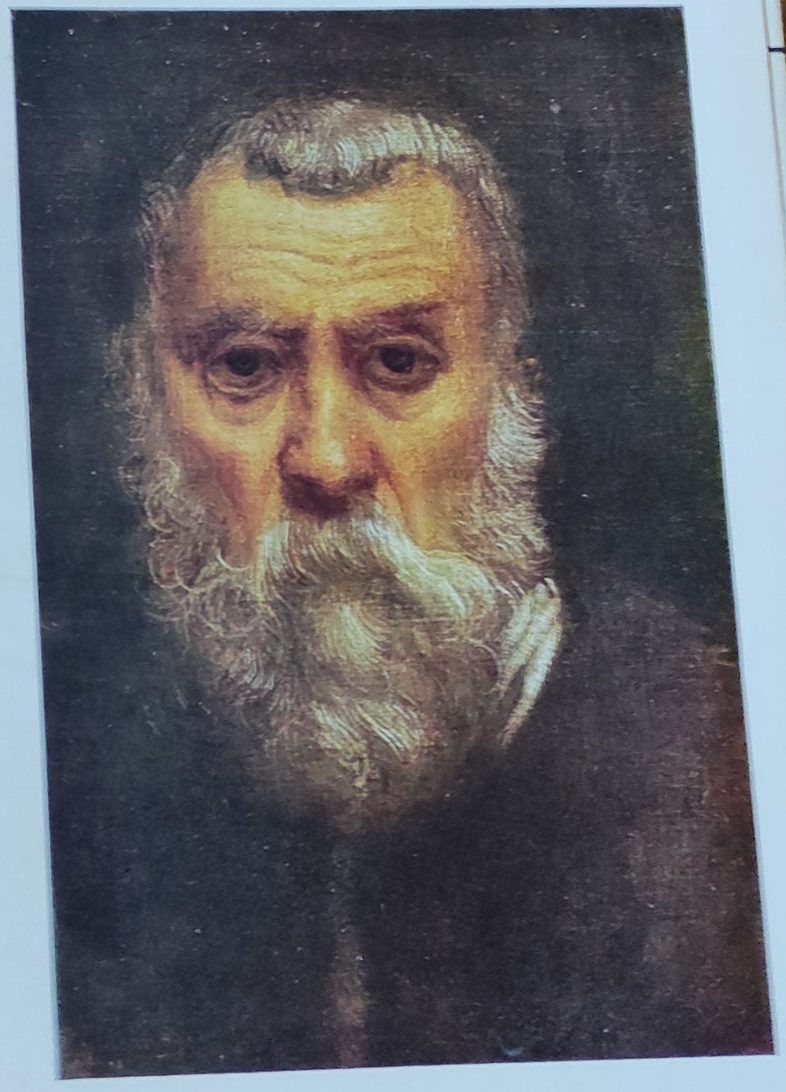
59. Adorația magilor (detaliu)

60. Adorația magilor (detaliu)

61. Cina cea de taină (detaliu)
62. Cina cea de taină (detaliu)





63. Cina cea de taină

64. Autoportret